المكتبة المسرحية

١

الدكتور أحمد سمير بيبرس

المسرح العربي في القرن التاسع عشر

الناشر
مكتبة سعيد رأفت
جامعة عين شمس
١٩٨٥

اهداءات ٢٠٠٣

الفنان / إلهامي حسن

القاهرة

المكتبة المسرحية

١

الدكتور أحمد سمير بيبرس

المسرح العربي في القرن التاسع عشر

الناشر

مكتبة سعيد رأفت

جامعة عين شمس

الإهـــداء

الى زوجتى ...

تحيـــة تقدير ووفـــاء ...

بعـــد طـــول صبر وعنـــاء ..

سمير بيبرس

شكر وتقدير

- الى من أشرف على هذا البحث حتى رأى النور ٠
- الى من أعطى بلا حدود ٠
- الى أستاذى الأستاذ الدكتور عبد المنعم اسماعيل

له خالص تقديرى وشكرى ، وعظيم امتنانى واجلالى ٠

مقدمة

موضوع هذه الدراسة هو (المسرح العربى فى القرن التاسع عشر) وتعتبر الفترة التى حددناها لهذه الدراسة فترة خصبة ، من حيث انها تمثل البدايات الاولى لهذا النوع الادبى » الذى وفد الى منطقتنا العربية ، بعد أن فتحنا عيوننا وعقولنا على الحضارة الغربية بكل ما فيها من تجديد ٠

ونبادر فنعترف بأن هذه الفترة سبق أن تناولها الباحثون بالدراسة ٠ وفى مقدمتهم الدكتور محمد يوسف نجم ، الذى تميزت دراسته بأنها دراسة تاريخية فتحت الباب أمام تناول هذه الفترة من زوايا متعددة ، وساعد على هذا التناول ما أثرى به المكتبة العربية ، بنشره لعدد كبير من نصوص ذلك القرن ٠

ثم كان أن تناول هذه الفترة بالدراسة ـ أيضا ـ الاستاذ سعد الدين حسن دغمان ، فى مؤلفه الرصين : (الأصول التاريخية للدراما فى الأدب العربى) ٠ ولئن كانت هذه الدراسة ممتعة وعميقة فى حد ذاتها ، فان الباحث أخذ على عاتقه مهمة أن يفسر الظاهرة الدرامية فى بيئتنا تفسيرا عقائديا ، أبعده فى بعض الحالات عن أن يكون موضوعيا ، كما أنه حمل النصوص فوق طاقاتها ٠

وهناك دراسات أخرى لم تتناول المسرح العربى فى ذلك القرن بطريقة شاملة ، وانما اكتفت بتناول شخصية مفردة بدراسة انتاجها المسرحى وتحليله، والقاء الضوء على الدور الحضارى الذى قامت به هذه الشخصية وفى مقدمتها بحث الأستاذ عبد الحميد غنيم بعنوان : (صنوع رائد المسرح المصرى) ٠

لذلك فقد حاولنا فى هذه الدراسة ، أن تكون نظرتنا شاملة لكل القضايا التى أثرناها ، محاولين تطبيق ماتوصلناالیه من نتائج على جميع مؤلفى القرن ٠

وتنقسم هذه الدراسة الى ثلاثة أبواب ٠ وكان عنوان الباب الأول : المؤلف والبيئة والمفهوم ٠ واشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول ٠ تحدثنا فى الفصل الأول عن المؤلف المسرحى فى القرن التاسع عشر ٠ وتعرفنا على نوعية المؤلفين

الذين شغلوا بالكتابة للمسرح • ثم تساءلنا عن : المدة الزمنية التى تم فيها احتكاكهم بالمسرح • وهل كانت كافية ، وعن العمر الزمنى الذى بدءوا معه الانتاج • والى أى مدى ينسجم هذا العمر مع القدرة على العطاء ؟ وصولا الى تقييم شامل لنوعية المؤلفين حتى لانظلمهم فيما يصدر عنا من أحكام ونتائج •

وفى الفصل الثانى كان حديثنا عن : البيئة المسرحية فى القرن التاسع عشر ، محاولين أن نقف على العوامل الأساسية التى أصلت ظاهرة المسرح فى بيئتنا ، بعد أن تم شتلها ونقلها بمفهومها الغربى • فكان أن تحدثنا عن : التراث القديم ، والى أى مدى ساعد عملية (الشتل) الجديدة • ثم تعرضنا للمسرح الغربى الذى وفد الى بلادنا ، وهل تقبل من الجماهير عندما تعاملت معه للمرة الأولى ، ومتى تم الاختلاط التشرب والاستفادة • أما العامل الثالث فيتمثل فى حركة الترجمة التى فتحت عقولنا على الأدب المسرحى فى بيئته الغربية • وتمثلنا العامل الرابع فى حركة البناء والتشييد لكثير من المبانى المسرحية – خاصة – فى عاصمتنا المصرية وظهر العامل الخامس فى حركة تعليمية واسعة النطاق فى كل من سورية ومصر • ثم كان العامل السادس متحققا فى التغييرات الاجتماعية الضخمة ، التى أوجدت طبقة جديدة فى مصر ، تشبثت بكل ما يربطها بالحضارة الغربية • وكل ذلك ماكان ليؤتى ثماره لو لم تكن هناك حركة نامية لصالح ما أطلقنا عليه : الوعى الديمقراطى ، ليرتفع رقم العوامل التى كان لها فضل تأصيل هذا اللون الأدبى الى سبع •

وكان الفصل الثالث من هذا الباب عن : مفهوم المسرح ورسالته فى القرن التاسع عشر • وحاولنا أن نقف على مفهوم المسرح عند الرواد وبعض المفكرين من أمثال : مارون النقاش ، والقبانى ، وصنوع ، وعبد الله النديم " ومصطفى كامل ، ونجيب حداد ، والطهطاوى ، وعلى مبارك ، لنعرف الى أى مدى أصابوا فى نظرتهم ، والى أى مدى جرهم هذا المفهوم أو انحرف بهم عن الطريق السليم • وحاولنا بعد ذلك أن نقف على الخلفيات التى رسبت فى نفوس هؤلاء الرواد هذا المفهوم •

وعنونا للباب الثانى بـ : مسرح القرن التاسع عشر ، دراسة فنية • ويقع هذا الباب فى ستة فصول •

تحدثنا فى الفصل الرابع عن مشكلة الصياغة • وكيف اختار المؤلفون لغتهم فى بيئات غريبة عنا : البيئة اليونانية ، البيئة الهندية ، البيئة الصينية ، البيئة اليابنية • ذلك أن البدايات الأولى لهذا الفن فى تلك البيئات ، كان لها أثرها فى صبغ لغة المسرح باللغة الشعرية • ثم تساءلنا لماذا اختار الرواد العامية كأداة للتعبير فى معظم المسرحيات • وحصرنا هذا الاختيار فى أسباب أهمها : الموروث الشعبى ، والاختيار الريادى ، وانحسار المد الشعرى فى الأدب الغربى ، وافتتان الرواد بالموسيقى والغناء ، هذا الى جانب أن اطلاع الرواد على هذا الفن كان من خلال الرؤية أكثر منه من خلال القراءة •

ورأينا لزاما علينا أن نمتد بمشكلة الفحص والعامية خارج اطار الفترة الزمنية لبحثنا • فتلك مشكلة عانينا منها كثيرا • بل انها فى حقيقتها مشكلة صدرت الينا من مسرح هذا القرن • فكان طبيعيا اذن ان نعالج الآثار المترتبة على هذا التصدير • ثم حاولنا فى النهاية أن ندلى برأى يساعد على حل مشكلة الصياغة ، بعد أن أحطنا ـ على قدر المستطاع ـ بكل الآراء التى تعرضت لهذه المشكلة ، لعل وعسى أن نسير فى الطريق السليم •

وكان الفصل الخامس عن الحوار المسرحى ، وأهم مميزاته • وتعرضنا نتيجة لذلك الى الاقتباس من التراث القديم الذى شاع فى حوار ذلك القرن ، وهل أفاد ذلك الحركة فى المسرحية أم أنه جعل الصراع صراعا ساكنا راكدا • كما تميز الحوار بتلك المتعة الذهنية التى ارتمى فى أحضانها المؤلفون ، وهى ما أطلقنا عليه : التعامل مع الألفاظ • أما القرآن الكريم فاننا وجدنا أثرا ملحوظا له فى الحوار ، ثم ناقشنا هذا الدور ، وأثره كما أن استخدام المثل كان شائعا ، وحاولنا أن نعلل لشيوع هذه الظاهرة ثم صنفنا هذه الأمثال كى نكتشف أثر كل نوع على الحوار حيوية أو ضعفا • وتوقفنا عند شيوع الكلمات الأجنبية على لسان الشخصيات ، وكذلك الكلمات والتعبيرات الموغلة فى العامية ، هذا الى جانب خضوع الشخصيات فى حوارها لما أطلقنا عليه : التعبيرات القديمة • وبعد هذا الاستعراض حاولنا أن نستشف السمات التى تميز بها حوار ذلك القرن •

وعقدنا الفصل السادس بعنوان : الحيل المسرحية • وتحدثنا فيه عن الضحك ورسائله ، والتطور بالحدث أو تجميده ، ووسائل الكشف عن الحقيقة ،

وكيف أقام الكتاب العلاقات العاطفية بين المحبين ، وكيف استخدم الكتاب الحديث الانفرادى أو الجانبى للشخصيات ، ثم كيف نسقوا بين شخصيات مسرحهم خروجا ودخولا ، وظهورا على خشبة المسرح •

وكان الفصل السابع عن : الشكل المسرحى • ذلك الشكل الذى تأثر الى حد كبير بشكل المسرحية الغربى ، الا أنه كان فى الوقت نفسه له مميزاته التى أستقاها الكتاب من بيئتنا المحلية ،،وظهرت هذه السمات فى التعامل مع المصطلح المسرحى ، واختيار أسماء الشخصيات ، وشيوع الأغانى واستخدام الجوقة ، والنهاية التى تميزت دائما بأنها سعيدة •

لقد تعرض ذلك القرن ، لكثير من القيم والعادات والتقاليد محاولا تغييرها أو تثبيتها أو تعديلها • لذلك فقد عقدنا الفصل السابع وتناولنا فيه : العاطفة بين الرجل والمرأة ، والعلاقة بين الرجل وزوجته ، والعلاقة بين الآباء والأبناء ، ونظرة الرجال الى الجمال الأنثوى ، والطبقية واحتقار العمل ، والفنان والتقرب من السلطات ، وعقدة الخواجه ،،وعالم السحر والحسد •

وكان الفصل الأخير فى هذا الباب ــ الفصل التاسع ــ عن الشخصية وتحدثنا فيه عن تعامل الكتاب معها ، وكيف كانوا يرسمون شخصياتهم ، وتساءلنا هل أثرت ندرة العنصر النسائى فى اختيار الكتاب لشخصيات مسرحياتهم •

وكان لابد من القيام بدراسة تطبيقية لبعض مسرحيات ذلك القرن • وعقدنا لهذه الدراسة الباب الثالث والأخير بعنوان : دراسات تطبيقية • ونريد أن ننوه هنا بأنا استبعدنا مسرحيات مارون النقاش الثلاث من التطبيق لسببين: الأول لأننا استهلكنا هذه المسرحيات ، وقتلناها بحثا عندما أخذنا منها الكثير من الشواهد ، والثانى أن هذه المسرحيات قام بدراستها الدكتور محمد يوسف نجم ، فى المقدمة التى كتبها عن مارون النقاش •

وتمثل الخط الذى سارت فيه دراستنا التطبيقية ، فى أننا اخترنا بعض المسرحيات كنماذج تمثل خطوطا عامة ، لاتجاهات معينة فى التأليف المسرحى •

وكان أن جعلنا الفصل الأول (العاشر) عن مسرحية : هارون ـ الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب ، كنموذج للمسرحية التى اعتمدت اعتمادا أساسيا على ألف ليلة وليلة ٠

وحللنا فى الفصل الحادى‌عشر مسرحيتين ليعقوب صنوع ٠ الأولى : كنموذج للمسرح الاجتماعى الهادف :، والثانية مسرحيته (موليير مصر وما يقاسيه) اذ أن هذه المسرحية تعتبر سجلاحيا لتاريخ المسرح المصرى فى بداياته الأولى ٠

وجعلنا الفصل الثانى عشر عن مسرحية (المخدمين) لمحمد عثمان جلال ، كنموذج للمسرح الذى اهتم غيه الرجل المثقف بالمشاكل التى تتعرض لها طبقته ٠

أما الفصل الثالث عشر والأخير فى هذه الدراسة ، فكان عن مسرحية غرائب الصدف لسليم النقاش ، وجعلنا منها نموذجا للمسرح الذى شاعت فيه الحوادث المفجعة ، مما نشم معه رائحة الميلودراما ٠

هذا الى جانب أن هذه المسرحية انفردت بارتفاع مستواها البنائى وقد يكون ذلك راجعاالى شكنا فى أنها ليست من تأليف الكاتب ٠

ولم ننس أن نلخص النتائج التى توصلنا اليها فى هذه الدراسة فى خاتمة ذيلنا بها هذه الدراسة ٠

وبعد فكثيرون لهم الفضل فى ظهور هذا البحث ٠٠ وكل منهم يعرف مكانته فى قلبى ، وادخار المشاعر فى هذا المجال اثمن من التصريح بها ، كى أستمتع بها ما حييت ٠ وفى مقدمة هؤلاء جميعا أساتذة لى بأقسام اللغة العربية وزملاء ، لهم منى صادق مودتى وعظيم اجلالى ٠

الأزبكية فى أغسطس سنة ١٩٧٧

أحمد سمير بيبرس

البَابُ الأوّل

المؤلف والبيئة والمفهوم

الفصل الأول

المؤلف المسرحى فى القرن التاسع عشر

التعرف على مفهوم المسرح فى القرن التاسع عشر يتطلب التعريف بنوعية المؤلفين الذين شغلوا بالكتابة للمسرح فى هذا القرن ٠

والملاحظ أن رؤية المسرح بمفهومه الاصطلاحى كانت غائمة ، وغير واضحة المعالم ، فأى كاتب يقضى سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات على أكثر تقدير فى بيئة المسرح الغربى ، لا يستطيع الالمام الدقيق بأصول هذا الفن ،خاصة اذا كان هذا الزمن قد تم فى مستهل حياته ،ففى مثل هذه السن المتقدمة يستوعب الانسان كثيرا من الأشياء بتناقضاتها ،ثم يحاول فى مرحلة متأخرة أن يفرز وأن يستخلص من تلك المعارف ما يساير طاقاته وموهبته ٠

أنه أشبه بالمنجم الذى يخرج لنا كثيرا من المعادن ، ثم لايلبث أن يتوفر على انتاج معدن معين يصلح للتسويق التجارى ٠ كذلك الفنان فى مستهل حياته يحاول أن يكشف ويستكشف فى مجالات شتى لما يتمتع به من قدرة على العطاء قوية ، ومن حركة حية ، تمتد بعنفوانها الى آفاق متعددة ، ونواحى مترامية ، وهو يستشعر بما فيه من حيوية ــ النجاح فى كل حقل يجرب فيه ٠ ولا يزال الفنان يجرب حتى يستقر على فن بعينه ، ولون بذاته ، يدرك انه يستطيع معه آن يحقق ذاته ويتعمقها ٠ وعند ذلك تأخذ حيويته لنفسها مسارا جديدا ، تنحت فيه قنوات كثيرة ومتنوعة منبعها واحد ، وليكن جنسا أدبيا فكاتب المسرحية ــ مثلا ــ يجدد فى شكلها ، وطريقة بنائها ، والفلسفة المستندة اليها ، الا أن النبع لايزال هو نبع المسرح ٠ كل شىء متغير ، ومتطور ، ومتحرك٠ فالكاتب المسرحى « فى أول سبيله الفنى يرى شخصياته كخيالات غير ملموسة، وفى منتصف سبيله تجثم عليه الحقيقة على نحو أثقل ، وفى نهاية حياته يغدو الرجال والنساء رموزا لأفكار أعظم » (١) ٠

ان نظرة فاحصة على تاريخ المسرحية فى العالم ، تثبت أن كتابة المسرحية الناضجة تحتاج الى سن معينة ، يكون صاحبها قد بلغ درجة عالية من الحنكة ، والتدرب على هذا الفن الشاق ، تدريبا يؤهله الى أن يقدم لنا مسرحا يمكن الاحتشاد له ، ومفهوما يكون فى خدمة المجتمع الذى يعيش فيه ، لأن الكاتب فى هذه الحالة ، يكون قد ركز كل مجهوداته ، فى خدمة هدف معين ، يستريح مع رؤيته له نافذا سيارا ٠

ان مؤلفى المسرحية العظام ، اذا تأملنا صفاتهم « نجد أن « شيئا واحدا يسترعى انتباهنا رأسا ، فهؤلاء المؤلفون بصورة عامة أبانوا أنهم متأخرو البدء ، طويلو النفس (٢) » ٠

« ولقد ضاع الكثير جدا من المسرحيات الاغريقية الأولى ، حتى أننا لا نستطيع الكلام عن تطور خالقيها بعظيم ثقة ، لكن هناك حقائق كافية باقية تعطى على الاقل صورة عامة ٠ كان ايسخيلوس يناهز الثلاثين قبل ن يصبح كاتبا مسرحيا ، وجاءت (أورستيا) حين كان فى عقده السابع ٠ وأنتج سوفوكليس مسرحيته الاولى فى سن الخامسة والعشرين ، وحين كان فى الثامنة والخمسين تبارى مع يوربيديس وقهره ٠ وفى سن الخامسة والعشرين قدم يوربيديس مسرحيته الأولى ، وكان عليه أن ينتظر أربع عشرة سنة أخرى قبل أن يحرز نصرا ، وحين كتب مسرحيته الأخيرة كان فى الرابعة والسبعين ٠ وسبق أرستوفانيس هؤلاء من حيث البدء ، لكن أعلى مآثره جاءت فى وقت كان قد تجاوز فيه الثلاثين ، وتابع سبيله حتى الستين » (٣) ٠

« ويقال ان شكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) قدم لندن من ستراتفورد حوالى سنة ١٥٨٨ وعمل موثلا فى فرقة ايرل ليستر Earl of Leicester التى كانت تمثل فى شورتس Shoreditch ٠ وعندما أعيد تكوين الفرقة، واشترك شكسبير فى ادارتها ، كانت تحمل اسم فرقة لورد تشمبرلين Lord Chomberlai ، ومن المحتمل أن شكسبير ظل أعواما يعيد مسرحيات الجماعة التى جاءت قبله ، بل من المؤكد أن معظم مسرحياته التى أخرجت قبل عام ١٥٩٥ ، كانت تحتوى على أجزاء من تأليف آخرين ، ويظن أن أولى مسرحياته هى (الحب عمل ضائع) ، وأن آخرها كانت (هنرى الثامن) ٠

وقد شرع فى الكتابة خلال الفترة من سنة ١٥٨٩ الى ١٥٩٢ ، ثم انتهى من الكتابة حوالى عام ١٦١١ ، أو ١٦١٢ · وأعظم مسرحياته : هاملت والسن بالسن ، وعطيل ، والملك لير ، وما كبث · وقد ألفها ما بين سنة ١٦٠١ وسنة ١٦٠٦ · وكان شكسبير فى هذا الوقت يناهز الاربعين من عمره ·

ثم جاءت الفترة المرحة التى وضع فيها كوميدياته (١٥٩٩ – ١٦٠٠) وهى: زوجات وندسور المرحات ، وكما تريدها ، وجعجعة ولا شىء ، والليلة الثانية عشرة · أما كل من مسرحيتى العاصفة (٤) ، وحكاية الشتاء فهما من أعماله المتأخرة ، وركن شكسبير آخر الامر الى حياة الدعة كأحد ثراة الـــريف فى ستراتفورد أعواما قبل وفاته » (٥) ·

« ولم يكن موليير Molière (١٦٢٢ – ١٦٧٣) ، أشهر كتـــاب فرنسا فحسب ، بل انه يعتبر العبقرية المثلى فى الكوميديا ، فكان فنه قوميا ، بيد أن تأثيره كان عالميا ، ولقد أنفق حياته على المسرح ، اذ كان ممثلا جوالا ، وعندما انتهى به المطاف الى البلاط لينعم فى فرساى تحـت رعاية لويس كان قد بلغ الأربعين من عمره ، ولم يكن قدبلغ الاربعين عندما كتب مسرحياته الرائعة ، ومات موليير على المسرح · وقد أوفى على الواحدة والخمسين من عمره ، وخلال الفترة من ١٦٦٢ الى ١٦٧٣ ، أى فى مدى أحد عشر عاما ، وضع موليير أشهر مسرحياته ، وعددها أربع وثلاثون » (٦) ـ

واذا كان هذا الفرض ينطبق على فارس الكوميديا الفرنسى موليير ، فانه ينطبق أيضا ، على نجم التراجيديا الفرنسى راسين ، ذلك أنه كان « فى الخامسة والعشرين حين ظهرت مسرحيته الأولى ، ولكنه كان على أبواب الثلاثين قبل ان تحرز له أندروماك النجاح » (٧) ·

« وولد ابسن سنة ١٨٢٨ ، وأنتج (وليمة فى سولهوج) سنة ١٨٥٦ ، وكتب (حين نستيقظ نحن الموتى)سنة ١٨٩٩ » (٨) ·

« ولم يبدأ (شو) فى كتابة المسرحيات الا وهو فى منتصف عقده الرابع ، وجاءت القديسة جوان ، حين كان فى السابعة والستين ،وأيام الملك شارل الذهبية وهو فى الثالثة والثمانين » (٩) ·

فهؤلاء العمالقة خلدتهم أعمالهم المسرحية ، لأنهم عاشوا للمســـرح ، وبالمسرح ، وقضوا فيه سنى حياتهم الى أن ماتوا ٠ بل ان المسرح كان بالنسبة لبعضهم هو الخيط الذى يربطهم بالحياة ، اذا انقطع انقطعت صلتهم بها ٠ فمما يروى عن اسخيلوس (١٠) ، أنه هجر بلاد اليونان ، ورحل الى صقلية ، بعد أن رأى تقدم سوفوكليس عليه فى مجال المسرح ٠ ومهما تكن من كوارث ، فان الكاتب لا يفتأ متصلا بفنه ، فعندما اتهم يوريبيديس بالالحاد ، ورحل الى مقدونيا بدعوة من أميرها ، واصل الكتابه للمسرح ، فكتب مسرحيتى : أفجينيا فى أولس ، والنساء فى باخيا ، على الرغم من أن اقامته هناك لم تمتد به أكثر من سنة ونصف السنة (١١) ٠

هذه القمم ارتبط مصيرها بالمسرح ٠ نقول هذا بمناسبة انقطاع صلـة يعقوب صنوع بالمسرح بمجرد أن أغلق مسرحه بعد عامين من افتتاحه ، عـدا بعض التياترات المكتوبة التى كان يرسل بها من فرنسا ، بعد اقامته بهـــا مطرودا من الخديوى اسماعيل ، وهى حواريات سطر فيها أفكاره السياسية ، ونقده اللاذع للاوضاع التى كانت قائمة فى مصر حينذاك ٠

ونقول هذا بعد أن رأينا (سليم النقاش) يترك فرقته المسرحية التى حضر بها الى مصر بعد عام واحد من الوصول ، مهاجرا بفكره وقلمه الى عـــالم الصحافة الرحب الذى يتسع لتعبيره المباشر ، بعد أن جرب عالم الدرامـــا الذى كان مازال مجهولة فكرته بالنسبة لكثيرين ٠

ونقول هذا بعد أن رأينا (مصطفى كامل) ، الذى كان يصب جام غضبه على المستعمر والمستعمرين ، والامتيازات الأجنبية ، ومن خلال خطبه الكثيرة ، ومقالاته التى أذاعها فى كل مكان ، ثم جـــرب حظه فى الكتـــابة للمسرح بمسرحيته (فتح الأندلس) ، التى كتبها سنة ١٨٩٣ ، وهو لا يزال فى ريعان شبابه فكانت شواهد تاريخية يفتخر بها أكثر منها تعبيرا دراميا ٠

فحبه لوطنه هو الذى دفعــه الى مثل هذا التناول الفنى ، وكثيرا ما يولد هذا الحب مثل هذه الطاقات ٠ وهذا هو الدكتور محمد حسين هيكل يعترف بما لهذا الحب من فضل التوجيه ، عندما تحدث عن قصته زينب : لعـل الحنين الى وطنى وحده ، هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ، ما خط

تلمى فيها حرفا ، ولا رأت هى نور الوجود ، فقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها • وكنتما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما تقع عينى هناك على مثله ، فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة ، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة »

ونقول هذا بعد أن رأينا (عبد الله النديم) ، يصول ويجول فى ميادين كثيرة من أجل مبادئه وأفكاره ، وحرصه على بنى وطنه ، ومن ثم فقد جرب مجال المسرح فى مسرحيتين وطنيتين • فالمسرح بالنسبة له وسيلة من الوسائل الكثيرة التى حاول أن يصطنعها ، ولم يكن حياة كاملة ، ولقد « كان حركة لاتهدأ ، وكان من رجال العمل ورجال العلم والقرطاس ، وكان يخطب ويكتب وينظم الشعر والزجل ، ويؤلف الروايات المسرحية التى لها أبطال من فصحاء العرب أو أبطال من عامة المصريين ، وكان يعلم وينشىء المدارس والجماعات المدرسية التى لا يزال بعضها باقيا الى الآن ، وكان من مهارة الحيلة بحيث اذا تخفى لم يتبينه أمهر رجال الشرطة ، ولم يهتد اليه الباحثون ، وان الباحث منهم ليطمع فى ألف جنيه مكافأة له اذا هو عثر بذلك الشريد • وكان مع قدرته الخطابية فى الجماعات ساحر الحديث فى مجالس الخاصة والعامة ومحاورات العلماء والجهال ، ومن سحر حديثه أن يأنس به عباس حين لقيه فى الآستانة وهو خليفة توفيق ، ولولا حرص السلطان عبد الحميد على بقائه عنده لعاد به الى القاهرة ، وأذن له بفراق منفاه (٢) •

فاذا عدنا الى القضية التى طرحناها منذ قليل ، وجدنا أنها تصدق — أيضا — على قمم من كتبوا للمسرح فى أدبنا •

فهذا هو (أحمد شوقى ١٨٦٨ — ١٩٣٢) بعد أن ذاع صيته فى مجال الشعر الغنائى ، وبعد أن قطع شوطا فى بعثته الدراسية الى فرنسا اطلع به على دنيا المسرح — يكتب مسرحيته (على بك ، أو فيما هى دولة المماليك) ، سنة ١٨٩٣ ، فى الخامسة والعشرين من عمره • ثم نراه ينقطع عن هذا اللون من الكتابة مدة تزيد عن أربع وثلاثين سنة ، ثم يطلع علينا سنة ١٩٢٧ بمسرحيته الشعرية (مصرع كليوباترا) ، بعد أن بويع بامارة الشعر وكان هذا الطلوع من خلال مسرحية تاريخية ، فى الخط نفسه الذى بدأ به الكتابة

المسرحية ، لما للمسرحية التاريخية من أثر كبير فى الحصول على الاطار المسرحى السهل الممتاز ، ثم توالت بعد ذلك روائعه المسرحية الى أن بلغت سبعا ، أعاد فى احداها صياغة مسرحيته (على بك) ، بعد أن تغيرت نظرته الى العمل المسرحى • فهو هناقد مارس الانتاج المسرحى المستمر ، بعد أن قطع شوطـــا طويلا من حياته الفنية •

وتوفيق الحكيم انتهى من كتابة مسرحيته الاولى (أهل الكهف) سنة ١٩٢٩ ، بعد أن كتب بباريس روايته عودة الروح سنة ١٩٢٧ وكان توفيق الحكيم بكتابة مسرحيته أهل الكهف ، قد تجاوز الثلاثين عاما ، لانه وان كان هناك خلاف فى تحديد السنة التى ولد فيها ـ وهو خلاف يبدأ بســـــنة ١٨٩٨ ، وينتهى بسنة ١٩٠٢ ـ فاننا نرجح أن تكون السنة الاولى هى تاريخ ميلاده • فتوفيق الحكيم قبل أن يؤرخ لحياته الفنية بظهور رواية (عودة الروح) ، ومسرحيته (أهل الكهف) ، وكان قد انغمس فى حياة الفن التمثيلى وكتب مسرحيته (الضيف الثقيل) (١٣) سنة ١٩١٩ ، و (المـــــرأة الجديدة) (٢) ، سنة ١٩٢٣ ، وعلى بابا (١٤ سنة ١٩٢٥ ، وهى روايات لم يرضى عنها صاحبها ، ويكفى أنه قدم الروايتين الاخيرتين لفرقة عكاشة(١٥) التى كانت تلهث وراء الكوميديا الهابطة •

وبعد حياة حافلة ، واحتكاك حضارى ، واصرار على اقتحام هذا الميدان، كانت البداية الموفقة سنة ١٩٢٩ ، وتلتها مسرحيات وتجديدات ونظرات •

لقد مارس توفيق الحكيم الكتابة لمدة ست سنوات قبل سفره الـــى فرنسا وكان بالامكان أن ينقطع عنها مثلما انقطع الكثيرون عنها من مؤلفى القرن التاسع عشر ، الذين انقطع معظمهم ، أما كرها ، بفعل الظـــروف المحيطة ، أو طواعية ، بعد أن يكونوا قد استخدموا هذه القناة لغرس أفكار ،

رأوا أن أفضل السبل لتحقيقها سبل مسرحية • ولو كان مصير توفيق الحكيم هو مصيرهم ، لما استطعنا أن نكتشف ، وأن يكتشف هو معنا تلك الامكانات الفنية والحياة الخصبة التى ملأ بها مسرحنا العربى •

وهـذا هو الدكتور عز الدين اسماعيل ، الذى يدرس المسرحيـة ويعنى بهـا ، يعد حياة حافلة بالدرس والبحث ، يقتحم مجـــال التأليف (١٦) • المسرحى مع بداية عقـده الخامس • ذلك أن الرؤيـة الدراميـة رؤيـة معقدة ، وهى تحتاج من الانســان الى مثل هـذا التريث •

وفى رأينـــا أن الفترات القصيرة التى قضاها فى الكتابة كثير من مؤلفى القرن التاســع عشر ، لـم تكن كافيـة لتأصيل مفهـوم المسرح عندهم • كمـا أن السن المبكـرة لا تتناســب مع البنـاء الدرامى ، الذى يحتاج الى امكانات من الصـــعب توافرهـا فى مثل هـذه السن • وذلك أن لكل فن من الفنون ، ولكل علم من العلوم عمرا معينــا ، يبدأ معه صاحبه فى تقديم انتاجه الثرى • فالشعر مثلا ، كنوع أدبى ، قد يبدأ صــاحبه فى نظمه منذ ميعة الصبا • وقد يصـل الشــاعر الى قمة موهبته قبل الثلاثين ، وتعيش بيننا بعـد ذلك أشعاره تقمما تروى مـع الزمـان • وفى مجـال العلم الصرف ، قـدم لنـا علمـاء (١٧) الرياضـــة أعظم نظرياتهم قبل سن الثلاثين •

ضربنـــا هنـا مثلين : أحدهمــا من الفن ، والثانى من العلم • ويمكن أن نستطرد مـع الفنون ، لنجـد أن الترجمـة الذاتية ـ مثلا ـ تحتاج الى سن متأخرة ، يدرك معهـا صاحبهـا أن حياته من الثراء بحيث تحتاج الى تسـجيل وتناول ، وكذلك كتابة الروايـة والقصـة بأنواعهـا ، يحتاج صاحبهـا الى سن متأخـرة نسبيـا كى يخرج لنـا أروع ماعنده •

أما الكتابة المسرحية فهى أدخل الانواع الادبية من حيث الحـاجة الى هذه السن المتأخـرة • قـد يحس الانســان دراميـة الحياة ، الا أنه قـد يترجم هـذه الدرامية منذ البداية فى صورة شعـر ينطلق به قلمـه • أمـــا المسرحية بما فيهـا من تعقيد ، فان صياغتهـا تحتاج الى الدربة والحنكة بمزاولة الفنون الكتابية أيـا ما كانت هـذه المزاولة ، ثـم تكون البداية مـع المسرحية ، ثـم نكون نحن فى انتظار رسـوخ قدم الكاتب والكشـف عنها ، بعـد أن تكون كتاباته قـد تعددت ، ومصاحبته لهـذا الفن قـد طال أمـدهـا ، واتسعت رقعتهـــا الزمنيـة •

مثل هـذا لـم يحدث للرواد الأوائل فى مسرح ذلك القـرن • ومن ثـم ، فقـد كان لذلك أثره فى فهمهم الخاص للمسرح ، الذى نتج عن التعـامـل السريع مع هـذا الفن •

فمارون النقاش ، ولد بصيدا سنة ١٨١٧ ، وتوفى سنة ١٨٥٥ (١٨) ، فعمره قصير ، ثم كانت مسرحيته الأولى (البخيل) سنة ١٨٤٧ (٢) ، أى فى الثلاثين من عمره • وهى سن بدأ فيهـا الكتابة بعـد رحلته الى ايطاليـا ، وانبهـاره بهـذا الفن فجـأة • ثـم والى بعـد ذلك الكتابة ، فكتب مسرحيتين : الاولى هى (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشـيد) (١٩) سنة ١٨٤٩ ، والثانية هى (السليط الحسود) (٣) سنة ١٨٥٣ ، ويبدو أن شعلة انبهـاره أضـاءت لـه طريقه ست سنوات فى صحبة الكتابة المسرحية ، ثـم توقفت سنتين ، ثم انطفأت بعـد ذلك نهائيـا بموته ، بعـد ان أنارت لنـا معالـم الطريق ، وأتاحت له فضـل الريادة ، واقتحـام الميدان •

وتصدق هـذه الظاهـرة أيضـا على يعقوب روفائيل صنوع ، الذى ولـد بالقاهـرة فى ١٥ من ابريل سنة ١٨٣٩ (٢٠) • ولقـد أظهـر صنوع نبوغـا مبكرا فى معرفته للغـات ، وتحصيله لهـا ، ومن ثـم فقـد أرسـله الامـير أحمـد باشـا يكن ، حفيـد محمـد على الكبير فى بعثة دراسية على نفقته الخاصة الى ايطاليا (٣) ، ليستزيـد من معارفهـا ، نظرا لما كان لايطاليـا من مكانـة فى نفوس المثقفين ، نماهـا وثبت جذورهـا جالية ايطالية كبيرة ، كان لها الفضل فى استقبال عـدد من الفرق الايطالية المسرحية • وقضى صنوع فى مدينـة ليفرنو بايطاليـا ثلاث سنوات (١) •

كانت اقامة صنوع فى ايطاليـا فى سنوات الاستيعـاب ، وقبـل أن يكتمل نموه الثقافى ، أو أن ينتج • فقـد أقـام فيهـا فيمـا بين الثالثة عشرة الى السـادسة عشرة (٢٢) • ومعنى ذلك انه عـاد الى مصر فى سنة ١٨٥٥ ليقضى خمسـة عشر عـاما دون أن ينتج لنـا مسرحية واحـدة • فكأنمـا أراد أن يختزن ما شـاهد ، وأن يستغله ، بعـد أن يكون قـد تمرس بالحياة المصرية ، التى أراد أن يكون لهـا الناقـد من خلال كومدياته •

ولم تحـول سنوات الاختزان (يعقوب صنوع) الى كاتب مسرحى سخى العطـاء من خـلال قيمـة العمل المسرحـ المقـدم وان كان سخى العطاء من خلال العدد الكبير الذى كتبه للمسرح المصرى ، ومثله ، وأخرجه • ففى مـدة لا تزيـد عن العامين ، وبعـد أن قطع من عمـره احـدى وثلاثين سنة ، أى فى سنة ١٨٧٠ ، كتب لنـا اثنتين وثلاثين مسرحية • وهـو عـدد كبير جدا ، لا يمكن لكاتب أن ينتهى منه فى هـذه المـدة الوجيزة ، اذا أحسـن تعامله مـع المسرح كفن لـه مفهومه ورسالته • انه عـدد يحتاج الى مثله من السـنين ، فيكفى أن يقدم لنـا الكاتب مسرحية كل سنة • وهـذا هو شكسبير مع أن عمـره المسرحى مديد ، لـم يخلف لنـا أكثـر من أربعين مسرحية •

نخرج من هـذا الى القول بأن مسرح يعقوب صنوع انمـا كتبه فى مستهل عمره ، وفى سن لا يستطيع معهـا صاحبهـا أن يقـدم لنـا فنا مسرحيا شامخا ، اذ أن السن المثالية فى هـذا المجـال هى سن الاربعين شريطـة أن يكـون الكاتب قد مارس هـذا الفن ، واحتك بهـذا المجـال سنوات عديـدة قبلهـا ، ثم أخيرا نكتشف قممه التى يوافينـا بها بعد الاربعـين ، هكذا علمنا تاريخ المسرح •

أما • يعقوب صنوع ، ففجأة انهـال على معاصريه بكتاباته العديدة ، لـذا فنها أشـبه ما تكون بمسرح الفكاهـة والدعاية ، أو قل الدعاية من خـلال الفكاهة • فلم « يكن صدفة أن كون يعقوب صنوع فرقته فى نفس الوقت الـذى وصـل فيـه الشيخ جمـال الدين الافغانى الى مصر • وجمـال الدين الافغانى يختلف كثيرا عن رافـع الطهطاوى ، فبينمـا رأينـا الاخير فى دعواتـه يلتزم طريق المثاليين ، فان جمـال الدين لـم يلتزم هـذا الطريق ، وكـان طريقـه الذى اتخذه قبل أن يصل الى مصر هو الثورة • كان الافغانى متحمسا للديمقراطية أو يؤمن أن طريقهـا الوحيـد هو الثورة ، فكـان يحث عليهـا عواطف الناس نحوهـا •

ولم يكن المسرح فى ذلك الوقت قد أنتج المؤلف • لذا كان طريق المسرح للتأثير على الجمهور أقـرب الى طريق الدعاة المثاليين ، فهجر يعقـوب صنوع المسرح الى الصحافة ، ولم يكن غريبـا أيضا ، أن يهجـر سـليم النقاش المسرح الى الصحافـة • فلقـد وفـد سليم النقاش من الشـام على رأس فرقـة

فى ديسمبر ١٨٧٦ ، ولـم يستمـر فى قيادتهـا طويلا ، بل تركهـا سنـة ١٨٧٧ ليوسف خياط أحـد أفـراد فرقته (٢٣) ٠

فهجر صنوع لخشبة المسرح ، بعـد أن قدم هـذا العدد الكبير من المسرحيات وهجرته الى الصحافة ، يثبت الى حـد كبير ما ذهبنـا اليه من أن بدايـة سن الانتـاج كان فيهـا من الحماس ، والايمـا ن بالافكـار ، أكثـر ممـا فيهـا من التمرس بالفن ، وفيهـا من العجلة والسرعة أكثـر مما فيهـا من التريث والأصالة ٠

لقد وجد صنوع فى عالم الصحافة مجالا لنشر أفكاره ، ووجـد فيه توافقا مع ذاته التى تريد أن تكتب باستمرار ، داعية الى الاصـلاح ، وكانت الكتابة الصحفيه اذن أصدق القنوات لامتصاص روح صنوع المتمردة ٠ وانسجـاما مع هـذا الاتجاه كون صنوع بعـد اغلاق مسرحه جمعيتين : الاولى (محفـل التقـدم) والثانيـة (محفل محبى العلم) ، وتولى رئاستهمـا (٢٤) ٠ واستمر صنوع يكافـح ويناضـل الى أن وافته المنيـة بباريس سنة ١٩١٢ (٢٥) ٠

كانت شخصية صنوع شخصية كثيرة العطـاء ، متنوعة الحركـة : يقـوم بالتدريس ، ويعلم الموسيقى والرقص ، والرسـم والتصوير ، ويؤلف ويكتب ، ويترجم ، كان رجـلا متعدد الجوانب ، وأخيرا ضرب على كل ذلك ٠ ووجـد فى الصحافة ضالته وفى عقـد الندوات والحديث فيهـا بغيته ، حيث قضى عـددا كبيرا من سنين عمره منفيـا بباريس ، التى قضى فيها أربعا وثلاثين سنة (٢٦) ٠

ونستطيع أن نقول بغير تردد ان التحـول الى الصحافة عنـد صـنوع وسليم النقاش أثـر من آثار الصبغة السياسية ، والطريقة المباشرة فى عـرض الأفكـار والتعبير عنهـا ٠

أما محمد عثمان جلال فقـد « كان على دراية طيبة باللغتـين الفرنسية والتركية ، بحيث انه التحق بقلم الترجمـة فى الحكومـة المصريـة ، ليعمـل مترجمـا ، ولـما يتجاوز السادسة عشرة من عمـره ٠ وقـد أحسن جـلال صنعا ، فيمـا بعـد ، بمعـرفته باللغـة الفرنسية ، وبقدراته فى الترجمـة ، عندمـا كرس حياته كلهـا للاقتباس من المسرحيات الفرنسية الى العربية (٢٧) ٠

ولم يسمح جلال لنفسه بتغييرات كبيرة فيما نقله من تراجيديات ، بينما سمح لنفسه بمثل هذه التغييرات ، فيما نقله من كوميديات (٢٨)٠ وذلك راجع الى الروح المصرية الاصيلة التى كان يتمتع بها جلال ، وهى روح الفكاهة والنكته ٠ ان « المصرية الكبيرة الشاملة هى السمة التى امتاز بها (محمد عثمان جلال) ، فى حياته وفى مؤلفاته ، بل امتان بها حتى فى مترجماته ومقتبساته ٠

« فلم يكن محمد عثمان جلال فى خلائقه النفسية (قاهريا) من تلك الطائفة التى تعاقبت عليها (تقاليد) العصور حتى أوشكت أن تكون نحلة متميزة فى شعائرها وأسرارها ، وأوشكت أن تكون لها رموز وشارات كالتى تكون بين أبناء المذهب والطريق ، أو بين ابناء الصنعة المورثة ، والفنون المضنون بها على غير أهلها ٠

« لم يكن الرجل قاهريا من هذه النحلة ، وانما كان مصريا يذكرك بمصر كلها من أقصى شمالها الى أقصى جنوبها ، ويتمثل فيه خلق الحضرى الرقيق الحاشية ، كما يتمثل فيه خلق الريفى المطبوع على البساطه والطيبة والحنكة ، وعنده من المرح وخفة الروح ما عند ساكن القاهرة وساكن الساحل وساكن الصعيد ، ومن حضور البديهة وسرعة اللسان بالمثل السائر ما عند أذكياء الفلاحين خاصة ، وأبناء هذا البلد عامة » (٢٩) ٠

من هذا المنطلق كان اتجاه جلال الى الاقتباس من المسرح الفرنسى فاقتبس وهو لا يزال شابا مسرحية الشيخ متلوف عن موليير ، التى نشرت أول مرة سنة ١٨٧٣ ، واستمر جلال يقتبس ويخلع على مقتبساته روحه المصرية سنوات عديدة الى نهاية القرن التاسع عشر ٠ ولم يطمئن جلال الى قدرته على التأليف ، ومن ثم لم يؤلف لنا الا مسرحية واحدة هى مسرحية (المخدمين) ٠

لقد أحس الرجل قدرته على النقل ، واتقانه للغات ، ورأى الحركة المسرحية من حوله ماضية على يد صنوع ، فكان أن اتجه هذا الاتجاه ، دون أن يحس للمسرح مفهوما واضحا ، على الرغم من امتداد سنى تعامله مع هذا الفن ٠ وكانت هذه هى الظاهرة المحيرة ، ظاهرة التعامل الطويل

دون تأليف وانتاج مثمر ، ويبدو ن طاقته قد استنفدت فى عمليات النقل والاقتباس مع حشد دكل ذلك بالروح المصرية . فكانما اكتفى الرجل بعملية تجميع للفكاهة المصرية فى عصره ، خاصة فيما اقتبسه من ملاه .

ومن معالم الترجمة والتأليف فى هذا القرن نجيب حداد . والواقع أن هذا الاديب كان كثير العطاء ، على الرغم من عمره القصير ، فلم يمتد به الزمن أكثر من اثنتين وثلاثين سنة (٣٠) .

وهو عمر أقصر من أن يسيطر به صاحبه على الانتاج المسرحى الاصيل مهما أوتى من قدرة على التاليف وقد عمل نجيب حداد بالصحافة مع أخيه أمين حداد (٣١) ، « وقرض عددا كبيرا من القصائد ، وكتب القصص أو ترجم بعضها عن الفرنسية ،وعلى وجه الخصوص أعمال دوماس وروستان (٣٢) .

صال اذن ، نجيب حداد فى مجالات شتى . ويبدو أنه اتجه الى المسرح بعد أن ألف والده الشيخ سليمان حداد (جوقا) خاصا به سنة ١٨٨٧ (٣)، ولم يتجاوز بعد العشرين عاما : « فلقد رأى أن يضع موهبته فى خدمة أبيه وجهوده الفنية » (٣٣) .

فصناعة والده ، وهى التى أغرته بالعمل فى المسرح ، ومن ثم فقد ترجم مسرحيات عديدة لهذا المسرح ، ثم حاول بعد ذلك أن يؤلف فكتب ثلاث مسرحيات هى : صلاح الدين الايوبى (٣٤) ،وعمرو بن عدى ، والمهدى . وكان ذلك فى أخريات حياته القصيرة ، وهو عدد قليل اذا ما قورن بالعدد الكبير الذى ترجمة . وفى تصورنا أنه لو امتد العمر بنجيب حداد ، لكان فى ذلك تعميق لمفهوم المسرح عنده ، وخدمة لمكتبة المسرحية العربية فى هذا القرن .

هوامش الفصـل الأول

(١) ألارديس نيكول : المسرحية العالمية ، ج ٥ ، ص ٣٢٥ : ٣٢٦ ٠
(٢) ألارديس نيكول : المسرحية العالمية ، ج ٥ ، ص ٣٢١ ٠
(٣) يذكر (نيكول) فى المسرحية العالمية ، أنهـا كتبت فى الخمسين ، وهى من أحب مسرحياته » انظـر ص ٣٢١ من الجزء الخـامس ٠
(٤) أشلى ديوكسى : الدراما ، ص ٦٢ : ٦٣ ٠
(٥) نفســه ، ص ٥١ ٠
(٦) نيكول : المسرحية العالمية ، ج ٥ ، ص ٣٢٢ ٠
(٧) نفســه ، ص ٣٢٢ ٠
(٨) المرجع السابق ، ص ، ٣٢٢ ٠
(٩) د٠ محمد كامل حسين : فى الأدب المسرحى ، انظر ص ٥٩ ٠
(١٠) نفســه ، انظـر ص ٥٠ ٠
(١١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، كتـاب الهلال ، ص ٧٤ ٠
(١٢) توفيق الحكيم : مسرح المجتمع ، انظـر المقدمه ٠
(١٣) د ٠ على الراعى : توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكـر ، انظر ص ٢١٦ ٠
(١٤) د ٠ محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، انظر ص ٨ ٠
(١٥) مسرحيته (محاكمة مجهول) ٠
(١٦) ومنهم انشتين ، صاحب نظرية النسبية ٠
(١٧) د٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، ص ٩ وأيضا نقـولا النقـاش : أرزة لبنان ص ١٥ ، ١٦ ٠
(١٨) نفســه ، انظـر ص ١١ وما بعدهـا من المقدمة ٠
(١٩) عبد الحميـد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، انظـر ص ٢٢ ، ٢٤ ٠
(٢٠) عبد الحميد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، انظر ص ٢٢ ، ٢٤ ٠
(٢١) يعقوب لنداو : دراسـات فى المسرح والسينمـا عنـد العرب ، انظر ص ١٣١ ٠
(٢٢) د ٠ أحمد شمس الدين الحجاجى : العرب وفن المسرح ، ص ٧٨ ٠
(٢٣) عبد الحميـد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، انظـر ص ٣٦ ٠
(٢٤) يعقوب لنداو : دراسـات فى المسرح والسينمـا عند العرب ، انظر ص ١٣١ ٠
(٢٥) عبد الحميد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، انظر ص ٣١ .
فقـد غادر صنوع مصر الى فرنسـا فى ٢٢ من يونيه سنة ١٨٧٨ ٠
(٢٦) يعقوب لنداو : دراسـات فى المسرح والسينمـا عنـد العـرب ، ص ١٩٤ ٠

---

(٢٧) نفسـه ، انظـر ص ١٩٥ ٠

(٢٨) عباس محمود العقاد : شـعراء مصر وبيئاتهم فى القـرن الماضى ، ص ٨٣ ٠

(٢٩) يعقوب لنداو : دراسـات فى المسرح والسينما عند العـرب ، انظـر ص ١٩٦ ، فقـد ولد نجيب حداد فى بيروت سنة ١٨٦٧ ، وتوفى سنة ١٨٩٩ ٠

(٣٠) المرجع السابق ، انظر ، ص ١٩٦ ٠

(٣١) نفسـه ، ص ١٩٦ : ١٩٧ ٠

(٣٢) د ٠ محمـد يوسف نجم : نجيب حداد ، انظـر ص أ ، ص ح من المقدمـة ٠

(٣٣) يقال انه اقتبسها عن ولتر سكوت ٠

الفصل الثانى

البيئة المسرحية فى القرن التاسع عشر

لم تنشأ الحركة المسرحية فى هذا القرن من فراغ ، وانما هناك مجموعة من العوامل الموضوعية أدت الى ظهور المسرح وتقبله من الجمهور بمفهومه الغربى ، أو بشكله الغربى ان شئنا أن نكون أكثر تحديداً • وتضافرت هذه العوامل فى تكوين الارض الخصبة التى نبتت فيها هذه البذور التى نقلت الى بيئتنا العربية • غذت هذه العوامل البذور المنقولة ، وساعدت على نموها ، وأكسبتها حصانة ضد هجمات الرجعية ، وطغيان الحكام ، وسلبية الجماهير فى كثير من الاحيان •

التراث القديم :

أول هذه العوامل هو التراث القديم لكثير من المظاهر المسرحية ، التى كانت وما زالت تقدم عروضها •

فهناك الكثير من العروض المسرحية الهزلية ، التى تقترب فى شكلها الى حد كبير من شكل عروض المسرح الغربى ، والتى كانت منتشرة فى القاهرة والاسكندرية ، لتسلية الجماهير ، وادخال السرور على قلوبها • ولقد لفتت هذه العروض أنظار بعض المستشرقين الذين زاروا مصر خلال ذلك القرن • ويبدو ان هؤلاء الرحالة لم يكونوا يتوقعون وجود مثل هذه المظاهر فى بيئتنا الشرقية ، ومن ثم فقد حضروها وكتبوا عنها فى كتبهم •

من هذه العروض ما شاهده الرحالة (بلزونى) لعرض مسرحى هابط سنة ١٨١٥ بشبرا ، وهو عرض الجمال الغشاش (١) • كما أنه شاهد مقطوعة أخرى تمثل أحد الرحالة الاوروبيين الذى استخدم فى المسرحية كضحك أو « بلياتشو » (١) •

أما ادوار وليم لين ، فقد عاش خلال العشرينيات والثلاثينيات من ذلك

القرن ، وشاهد عروض الفارس الهازلة (١) ، التى تصور الى أى مدى يقع الظلم على الفلاحين من جباة الضرائب ٠

المظهر الثانى من التراث القديم الذى ساد هذا القرن : هو مسرح خيال الظل ٠ و « مسرحيات الظل ، نوع من التشخيص المسرحى Histrionics تؤديه هذه الظلال التى يلقى بها على ستارة شفافة مرئية ، أمام المتفرجين وهى ملهاة لقطع الوقت ، يمكن أن يتسلى بها الجميع ، حتى الاغنياء وعلية القوم ، ولكنها فى أساسها ، ينظر اليها ، على أنها متعة الطبقات الدنيا ، المغلوبة على أمرها ، فى سائر البلدان » ٠ (٢) ٠

ومسرح خيال الظل هذا أثر من تلك الاثار القديمة ، التى كان لها انتشارها منذ أن صبح فنا قائما بذاته على يد ابن دانيال الموصلى ، الذى رحل الى القاهرة بعد سقوط بغداد فى يد التتار سنة ٦٥٦ هـ ، وقدم من خلال هذا الفن نقده الاجتماعى الهادف ، من خلال اضحاك الجماعير ٠ الذى يصل الى حد الفحش أحيانا ٠

صحيح ان هذاالفن كان يصاب بالازدهار ، والاضمحلال ، والاقبال والاعراض ، عبر القرون الطويلة التى عاشها ، ولكنه ظل الفن الذى تعود اليه الجماهير ،، وتألفه ، خاصة وأنه اصطنع لنفسه وسيلة العرائس الجلدية ، أو الخشبية ، أو الورقية ، التى حلت مشكلة استخدام الممثل ٠

ولقد كان لهذه العروض الظلية وجودها فى ذلك القرن ، ففيه « حصل حسن القشاش الذى أجرى دراسة عن مسرح خيال الظل فى قرية المنزلة على مخطوطين لمسرحية ظلية ، عمرها قرنان من الزمان ، ثم قدمها بعد ذلك فى القاهرة ، حيث كاد هذا الفن ان يطويه النسيان التام (٣) ٠

« والفضل العظيم الذى أسداه مسرح خيال الظل الى تاريخ الحضارة العربية ، هو أنه قد حفظ للاجيال المستقبلة ، من أبناء السلف ، أفكارهم التى قام بتسجيل القليل منها ، وكذلك عادات تلك الاجيال الغابرة ٠

« ومن ناحية الفن ٠٠ يتضح لنا ، أنه مهد الارض ، لوصول واستقبال ، وسيلتى التسلية الاوروبيتين : المسرح والسينما » (٤) ٠

ويتمثل المظهر الثالث من هـذا التراث القديم فى فن القره قوز ، ذلك الفن الذى حاول فيه مبدعوه أن يكونوا أجرأ فى نقدهم الاجتماعى ، وحاولوا فيه أن يتخلصوا من تلك السلبية التى كانت أظهر ما تكون فى مسرح خيال الظل البطىء الحركة ، والذى يتوب فيه البطل ويندم على ما قدمت يداه من أفعال. أما شخصيات الاراجوز فعلى الرغم من أنها شخصيات نمطية ـ مثل الشخصيات الظلية ، الا أنها كانت جريئة فى حديثها وانتقامها . « وقد لاحظ المستشرق المشهور اداورد وليم لين Edward William Lane النمط الاراجوزى ، لتلك المسرحيات فى العقدين الثانى والثالث لذلك القرن على أن بعض عروض الاراجوز هذه لم تكن تعرض فى ذلك الوقت باللغة العربية ، بل ، باللغة التركية ، التى كانت حينئذ لغة الاستقراطيين والأغنياء . ويمكن لنا أن نزعم بوجود بعض وجهاء القوم وأثريائهم ، ممن كان لهم نصيب فى تمويل تلك العروض . وبينما لم يجزم لنا ديدييه Didier (٥) فى شأن لغة مسرحيات الاراجوز التى شاهدها فى عام ١٨٥٨ الا أن المبشر الدينى هاو سمان Haussmann يأتى بعد فترة قليلة (فى عام ١٨٦٠) ليفصل لنا الامر . فقد حضر الاخير، عددا من تلك العروض فى القاهرة ، قدمت جميعها باللغة التركية » (٦) .

هناك اذن، من كان يتصدى للانفاق على بعض هذه العروض ، وهـذا يذكرنا بما كان يحدث فى أثينا القديمة ، عندما كان يتولى بعض عظمائها الانفاق والتجهيز لبعض العروض المسرحية . وقد يكون فى ذلك نوع من الوجاهة الاجتماعية ، أو اتقاء لسان الاراجوز اللاذع الذى لايفلت أحد من حسابه ، وربما كان تقديم بعض هذه العروض باللغة التركية راجعا الى طبيعة البنية الاجتماعية التى كانت تتسلى فى ذلك الوقت ، وان كان هذا لاينفى أن بعض العروض الاقل مستوى ، والافقر تجهيزا كانت تقدم بالعامية فى كثير من البيئـات الشعبية ، والاقاليم الريفية .

أضـف الى ذلك تأثـير فـن السـيرة ، والقص الشـعبى ، وما كان يسـتتبعه من مظاهـر أدائيـة يقـوم بهـا الشـاعر الشـعبى أو القاص ، تقريبا للمعنى ، وترسيخا للمضمون فى ذهـان المستعمين والمشاهدين ، وهو عنصر توفر فيه الاداء والحركة ، والاستماع ، والمشاهدة ، من استخدام الاذن ، ومتابعة العين لما كان يجرى تصويره والحديث عنه ، وكلها من العناصر التى ساعدت على غرس مفهوم المسرح فى بيئتنا العربية .

المسرح الغربى الوافد :

ولقد ساهم المسرح الغربى الذى وفد الى مصر فى تهيئة البيئة العربية لنشأة هذا الفن واستمراره • وساعد على ذلك الظروف التى مرت بها مصر ، والتحولات الكبرى التى أصابت مجتمعها مع نهاية القرن الثامن عشر ، وطيلة القرن التاسع عشر •

فهناك الحملة الفرنسية التى كان تأثيرها أكبر من مدة بقائها (٧)، لما أحدثته هذه الحملة من نقلة حضارية كبرى ، واندهاش فى عقول كثيرة • وهناك عصر محمد على الذى أحدث تحولا عظيما فى الحياة المصرية ، لطول مدة حكمه (٨) • ولتطلعاته الواثبة ، ولثورته التعليمية • وهناك انفتاح هذا الحاكم الذى يوصف بأنه مؤسس مصر الحديثة على فرنسا والحياة الاوروبية، واستعانته بالاوروبيين فى نظام حكمه وادارته ، وتأسيس جيشه ، واقامته للمصانع الكثيرة ، والمشروعات المتعددة • كل هذا أدى الى وجود جاليات من جنسيات متعددة فى البلاد المصرية ، خاصة تلك الجنسيات التى تنتمى الى حوض البحر المتوسط لقرب أبنائها من الاراضى المصرية ، وتقارب الطقس والمناخ ، ولما أتاحته لهم هذه الاستعانة من امتيازات ضخمة غيرت من بنيتهم الاجتماعية الاصلية التى كانوا عليها فى بلادهم •

ففى القاهرة والاسكندرية ، كانت تقيم جالية ضخمة ايطالية ، والى جوارها كثير من المغامرين الفرنسيين واليونانيين • وهؤلاء كانت لهم متطلباتهم الفنية فى مسرح يسلى أكثر مما يهذب ويعلم ، أو فى مسرح له من الوجاهة الاجتماعية أكثر مما له من المفهوم الصادق ، أو هو المسرح الذى نال حظوه عند الشخصيات المسئولة ، التى وجدت فيه متنفسا للهو لم يكن متاحا فى بيئتهم المصرية • انه الطرب المطلوب الذى أرضى رغبتهم فى الاستمتاع ، والذى أصبح متاحا بين أيديهم دفعة واحدة •

ومع فتح الباب على مصراعيه امام تدفق عدد كبير من تلك الفرق ترسخ الشكل المسرحى الغربى فى البيئة المصرية • ولقد وفدت هذه الفرق لتسلية المواطنين الاجانب ، وهروبا من منافسة الفرق القوية فى الموطن الاصلى ، وجلبا للربح عن طريق الهبات التى كانت تكال من الطبقة الاجتماعية الجديدة التى

نشأت بالضرورة ، مع هذه التغييرات الضخمة التى واكبت هذا القرن .

فاذا عدنا الى الحملة الفرنسية ، حيث بداية التيثير الحقيقى للمسرح الاوروبى فى بلادنا ، وجدنا فى السنة التى قضاها نابليون على رأس الحملة الفرنسية فى مصر بعض المناشط الفنية والمسرحية . ومن هذه المناشط يتضح أن « أول اشارة الى وجود مسرح فنى فى تاريخنا الحديث ، وهى التى نقع عليها فى كتاب (حملة مصر) الذى وضعه (لاكونيكير) ، اذ جاء فيه : كان يؤثر عن بونابرت تشجيعه اقامة الحفلات الموسيقية » وقاعات التمثيل . وكان أعضاء لجنة الفنون ، يتولون تنظيمها . ولقد ارتجلت البداهة الحاضرة ، فى بادىء الامر ، ألوانا كثيرة من المقاهى ، ومنها النادى الصغير المعروف باسم (تيفولى Tivolie) ، وهو مكان صغير فسيح يخصص للضباط دون غيرهم ، ليسمروا فيه . وهو مبنى عادة فى المستعمرة الفرنسية الصغيرة مستقلا عما حوله . وكان يصحب افتتاح هذا النادى استعراض للجيش ، تطلق خلاله المناطيد فى الهواء » (٩) .

« وقد نشرت صحيفة (الكوريية ديجيت Courrier d'Egypte) فى عددها الصادر فى ٢١ من أكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٧٩٨ اعلانا عن افتتاح أحد هذه الاندية ، وقد انشأه (Dargeral) أحد الجنود القدامى فى الحرس الخاص ، جاء فيه : وقع اختيار دار جيفال بعد حصوله على اذن من القائد العام ، على منزل يقوم فى حديقة فسيحة بالقرب من حى الازبكية . وكانت الحديقة من أكبر الحدائق وأجملها فى القاهرة ، وهى مليئة بأشجار البرتقال والليمون ، وغيرها من الاشجار ذات الرائحة الزكية . وكان المنزل يحوى كافة ألوان التسلية والترفيه المطلوبة ، والتى يسمح متعهدو النادى بممارستها . وقد أعدت فيه غرفة خاصة للادب يجد فيها الرواد كتبا ممتازة . كما أعد النادى ليلتقى فيه كل من يستطيع المشاركة فى مباهج الطبقة الاجتماعية التى سترتاده » (١٠) .

ومعنى هذا أن النشاط المسرحى الذى سمح به نابليون كان لتسلية جنوده الذين انحصروا فى مصر ، بعد تحطيم أسطوله مباشرة فى موقعة أبى قير البحرية ، بعد وصوله الى مصر واستقراره فيها بقليل . ولا شك أن هذا

النشاط انما كان يقوم به فنانون هواة ، أو فنانون من الدرجة الثانية أو الثالثة ، اذا ما قيسوا بفناني الحركة المسرحية المزدهرة بفرنسا آنذاك . وهو فن قدم أساسا الى الجنود والضباط ، ومثل هذه النوادى والمقاهى الفنية انما أقيمت فى حى الازبكية ، وهو الحى الذى كانت به قيادات هذه الحملة ومعسكراتها ، وفيه قصر محمد بك الالفى ، الذى اتخذ منه نابليون بونابرت مقرا لقيادته العسكرية . أما الطبقات الاجتماعية الراقية التى تحدثت عنها الصحيفة فلم تكن الا طبقات الضباط ، أو طبقات المجتمع الفرنسى بأشكاله المتعددة ، التى كانت فى صحبة هذه الحملة من أدباء وكتاب وعلماء وفنانين ، بالاضافة الى الطبقات التى تعاونت معهم من الحراشفة والاجانب المقيمين فى مصر من قبل . يدلنا على ذلك ما حدث فى احتفال نابليون بعيد وفاء النيل ، الذى عاجله بعد وصوله الى القاهرة بقليل ، فلم يخرج فى هذا العيد من المصرين والمقيمين فيها الا هذه الطوائف التى أشرنا اليها ، رتناقل الناس كل ذلك جيلا عن جيل ؛ الى أن حمل يعقوب صنوع لواء هذا الفن .

ولقد استعان صنوع بمجموعة من الممثلين من غير المسلمين ، لان المسلمين قاطعوا مثل هذه الفنون ، نظرا لحساسيتهم الدينية ، تلك الحساسية التى وقفت حائلا دون أن يتقبلوا الكثير مما حدث به هذه الحملة الى البلاد

ومهما يكن من أمر ، فان الحفلات المسرحية استمرت بعد رحيل بونابرت من مصر ، أيام خليفته (كليبر) ، الذى أرسل له نابليون من فرنسا بعد عودته اليها رسالة جاء فيها : « لقد عولت على أن أرسل اليك فرقة الكوميدى فرانسيز ، وتلك فكرة أحرص عليها ، أولا : لتسلية جيوشنا ، وثانيا : لتغيير « عوائد » هذه البلاد ، باثارة عواطفها » (١١) .

ونريد أن نقف قليلا عند مقولة بونابرت عن تغيير عوائد البلاد ، ذلك أن هذا القول لم يكن الا ذرا للرماد فى العيون ، صحيح أن المسرح من وظائفه الاساسية تغيير عادات الناس الاجتماعية الى الاحسن والاصلح والاكمل ، بيد أن هذه العادات التى أراد بونابرت أن ينصب عليها التغيير ، ما هى الا العادات التى يريد تغييرها لصالح سياسته ويريد لها أن تظهر فى التربة الجديدة التى حضر اليها حالما . وكيف تتغير عادات الناس ان لم يحدث منهم

اقبال ، وتلاحم مع الجيوش ، وهو تلاحم لن يحدث مادامت غازية ومعتدية ٠

واستمرت هذه الحركة المسرحية أيام (مينو) ، الذى يبدو أنه توقع مكثا طويلا فى مصر ، فقام بتشييد مسرح سماه : مرسح الجمهورية للفنون (١٢) ٠

ومن ثم فلم يزد أثر ما قدمته الحملة الفرنسيه عن حد الانبهار ، وان كان قد بعث فى نفوس الناس ٠ التطلع الى هذا الجديد ٠ ولعل الجبرتى هو خير من عبر عن هذا الاتجاه فقد تحدث عن أحد هذه المسارح قائلا : « وفيه كمل المكان الذى أنشئوه بالازبكية عند المكان المعروف بباب الهواء ، وهو المسمى فى لغتهم بالكومدى ، وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة ، يتفرجون بها على ملاعيب ، يلعبها جماعة منهم ، بقصد التسلى والملاهى ، مقدار أربع ساعات من الليل ، وذلك بلغتهم ، ولا يدخل أحد اليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة » (١٣) ٠

ولقد اتجه محمد على ـ الذى صارت بيده مقاليد الامور بعد رحيل الحملة الفرنسية بأربع سنوات ـ الى فرنسا يستعين بها فى بناء مصر التى تطلع الى اقامتها ، وازدحمت البلاد بالوافدين منها ، ولا شك أنهم كانوا فى حاجة الى اقامة نوع من التوازن بين حياتهم السابقة فى بلادهم ، والحياة الجديدة التى انتقلوا اليها ٠ ومن هذا التوازن اقامتهم بعض العروض المسرحية ٠

وعلى الرغم من أن هذه العروض كانت بلغتهم ، الا أن تاثيرها كان اقوى من ذى قبل ٠ فحاجز اللغة الذى وقف حائلا دون استزادة المخالطين أيام الحملة الفرنسية ، كان قد زال ، لان هؤلاء القادمين ، كثر احتكاكهم ،
أيام الحملة الفرنسية ، كان قد زال ، لان هؤلاء القادمين ، كثر احتكاكهم ،
وتوطدت أقدامهم ، وزادت معارفهم ، على الاقل من ناحية تلاميذهم الذين اخذوا عنهم بعد أن تشربوا لسانهم ٠ وجدت اذن الطبقة التى عرفت اللغة الفرنسية ، تلك الطبقة التى رأت فى الحضارة الغربية ممثلة فى الوجود الفرنسى حضارة متقدمة ، يجب أن لا نقف منها عند حد الانبهار ، وانما يجب أن نفتش وأن نقلب ، وأن نحاول الكشف عما فيها من وسائل الجدة والنبوغ ٠

هذا التلاحم بين القادمين والمخالطين ، أزال حاجزا قديما ، وهو حاجز الخوف من هؤلاء « الفرنجة » ، خاصة ، بعد ان رأوا فيهم رغبتهم فى المشاركة فى بناء دولتهم ، ورأوا ايضا مدى ماهم عليه من تقدم ومعارف • اذن فلا بأس من الاستزادة من هذه المعارف المسرحية ، ففيها فائدة مطردة مع تلك الفائد التى احسوها فى الوسائل المادية الملموسة فى المدارس والمعاهد والمصانع والمشروعات الكثيرة • كل هذا أدى الى نوع من الاطمئنان ، والرغبة فى المشاركة •

وكان لتحطم هذين الحاجزين أثرهما فى الاقبال ، فاذا أقامت الجالية الفرنسية الكبيرة مسرحا ، حدث امتزاج واختلاط ، ومن ثم فهو اختلاط يؤدى الى تقبل التربة المصرية لهذا الجديد •

ومارس هؤلاء القادمون التمثيل ، وجلبوا الى متساهدته نوعيات جديدة من المجتمع المصرى • ولاشك أن القنصل الفرنسى بالقاهرة كان مسرورا وراضيا ، عندما أقام مواطنوه مسرحا فرنسيا • « وباستطاعتنا معرفة شىء عما مثل فى هذا المسرح ، عن طريق احدى الرسائل القنصلية الفرنسية • وهذه الرسالة مؤرخة فى ٨ نوفمبر سنة ١٨٢٩ ، وقد جاء فيها : حدد مواطنونا الفرنسيون مساء يوم ٣ الجارى ، موعدا لافتتاح مسرح للهواة ، وهو المشروع الذى اخذوا فى الاعداد له منذ وصولى • وقد مثل بعض الشبان من الفرنسيين، وبعض الفتيات اللواتى ينتمين الى أسرة فرنسية كريمة ، مسرحية المحامى باتلان (L'Avocat patelin) ومسرحية النهم المفلس (La Gastronome Sans argent) ، وسبق تمثيل هاتين المسرحيتين ، مقدمة من الابيات الشعرية ، كتبها أحدهم ، وقد روعى فيها السهولة والذوق •

« ولقد دعوت الفنيين المهرة ، الذين كانوا يرافقون المسيو شامبليون ، الى رسم المناظر • ولما لم يكن عمل مثل هذا قد شوهد قبل الآن فى هذه البلاد ، ونتيجة لما برهن عليه الممثلون من موهبة صادقة ، قوبلت الفرقة والمناظر والمسرحيتان باستحسان وحماسة بالغين » (١٤) •

والقنصل هنا يعترف أن سبب الاستحسان راجع أساسا الى حداثة هذا الفن فى البلاد المصرية ، أكثر من يكون راجعا الى ما هو عليه هذا العمل

من تقدم فنى ،وأداء قوى وعلى كل فقد كانت مجــرد محاولات لترسيب هـــذا المفهوم فى بيئتنا المصريـــة ٠

والى جانب هذه الحركة الفرنسية ، كان هناك الكثير من الفـــرق الايطالية التى عملت فى مصر ، خاصــة فى الاسكندرية والقاهــرة فى الصف الاول من القرن التاســع عشر (١٤) ٠ ولقــد كانت اول لائحة تنظيميــة للمسرح فى مصر ــ الذى كان خاضعــا للسلطات المصرية ــ لائحة لمسرح ايطالى (١٥) ٠ ولقــد شــاهــد الرحالة رينو (Regnault) ، الذى وصــل الى مصر سنة ١٨٥٤ أحــد المســارح القائمــة آنذاك ، فوصـــفه قائلا : « أعجبنى فى مدينـــة الاســـكندرية مسرح فى الهواء الطلق ، تحت النجوم ، رأيت فيه درامة ايطالية ، كانت بطلتهــا ممثلة مصرية ، بجبينهــا النحاس ، وصوتهــا الذى اكتســب لهجة ايطالية » (١٦) ٠

هناك فرق ايطالية كثيرة ، وهناك مصريون اكتسبوا هــذه اللغة ، وقاموا بالتمثيل بهــا ، وهناك جمهور يشــاهد هــذا المسرح ، ويفهم هــذه اللغة ٠ « وعلى ذلك يمكن الزعم بأن المسرح الايطالى كان لــه نصيب فى اعداد السكان من الاهالى لاستيعــاب وتقديــر أكثــر صدقا للمسرح الغربى » (١٧) ٠

لقــد ساهمت الفرق الاجنبية « الى حــد كبير فى تطور المسرح ، وكانت هــذه الفرق تمثل المثل الاعلى الذى يجب أن يكون عليه المسرح بالنســـبة للمصريين » (١٨) ٠

حركة الترجمــة :

ونستطيع فى هــذا المجــال أن نتحدث عن حركة الترجمة التى آتت اكلهــا فى القــرن التاســع عشر ، باعتبارهــا عامــلا ثالثا من العوامل التى مهـــدت لتقبل هــذا الفن فى الارض العربية ٠

والمعروف أن اللغة التركية كانت تستخدم الى جانب اللغة العــربية ٠ وكانت لغة الطبقة الارستقراطية ، والطبقة الحاكمة ٠ وهى اللغة التى كان يعتز بهــا محمــد على باشــا وأبناؤه عدا ابراهيم ، الذى تولى الحـــكم ســـنة

١٨٤٨ ، وتوفى سنة ١٨٤٩ ٠ وهى مدة وجيزة لم يكن لها أن تحدث التغيير لصالح اللغة العربية ٠ والى جانب هذه اللغة كانت اللغة الفارسية لغة تتعلم فى المدارس الحكومية ٠ فاذا كانت هاتان اللغتان الى هذا القرن فى مرحلة استكشاف لهذا الفن بمفهومه الغربى ، واذا كان ما يتعلم من اللغة الفارسية « مازال بعيدا عن تناول المؤلفات المسرحية التى لم تكن قد ظهرت بعد هذه اللغة ، فاننا نستطيع أن نذكر أن هاتين اللغتين لم يكن لهما تاثير يذكر ، اللهم الا هذا التاثير الذى بدأ يتسرب من التركية الى اقليم سورية ، بعد محاولات تأليف المسرحية فى اللغة التركية على يد (كمال) ٠

وبدأ محمد على فى ارسال بعثاته الى أوربا ، وبدأت الفرق الايطالية والفرنسية تفد الى البلاد على نحو ما رأينا ٠ وحدث احتكاك قوى بين الآداب الجديدة والادب العربى ، الذى تطلع الى عصر جديد من الاحياء والتقويم ٠ وظهرت بدايات لاجناس جديدة فى أدبنا : « فالقصة فى معناها الفنى وغايتها الانسانية ، شأنها فى ذلك شأن المسرحية ، قد نشأت فى أدبنا الحديث بتأثير الغرب ٠ وقد مهدت الترجمة لهذا التأثير ، فقد جمع الاستاذ يوسف داغر ، فى مجلد نشر فى بيروت احصاء للقصص التى ترجمت فى القرن التاسع عشر ، وفى أوائل هذا القرن ، فكان عددها نحو عشرة آلاف قصة » (١٩) ٠

ولقد كان لحركة الترجمة هذه ، وللبعثات الكثيرة أثرهما فى تعديل طريقة بناء الجملة العربية ، بحيث ساعد هذا التغيير على تقبل الحوار بصورته الجديدة فيما ألف أو ترجم أو اقتبس ممصرا ومعربا من مسرحيات ٠ وان مراجعة سريعة لكتاب (تخليص الابريز فى تلخيص باريس) للطهطاوى الذى سافر الى فرنسا وشاهد وقرأ واحتك ، لتنبئنا بالنقلة الكبرى التى صارت اليها الجملة العربية من حيث التركيب والبناء والمضمون ٠ ونكتشف هذا بسهولة اذا ما قارنا بين أسلوب كتاب الطهطاوى وبين التقريظ الذى وضعه الشيخ حسن العطار لهذا الكتاب ، وهو استاذ الطهطاوى المتفتح العقل والذى لم يسافر ولم يحتك ، ولم يمر بالتجربة التى مر بها تلميذه ٠ يقول العطار فى هذا التقريظ : « سبحان من أظهر عجائب مصنوعاته فى اختلاف أوضاع مخلوقاته وتباين أنواع العالم واختلاف هيئاته ، يرى ذلك

بعين الاستبصار ، من ولج البحار واقتحم القفار ، فان السفر مرآة الاعاجيب وقسطاس التجاريب ، وقد أودع فى هذه الرحلة مؤلفها الاديب الأريب ، والفاضل ٠ الذكى اللبيب ، ما شاهده من عجائب تلك البلاد ، وأحوال هؤلاء العباد ، ما يحرض العاقل على الأسفار والتنقل فى الامصار ، حتى يزداد بذلك علما يقينا ، ويفرق بالاحاطة بأحوال عباده فى الزمن اليسير بما لا يدركه القاطن بداره ، ولو عاش من السنين مئينا » (٢٠) ٠

لقد حرضت هذه التجارب الجديدة الناس على الأسفار ، وحب الكشف والاستكشاف ، وأدت بالبلاد الى نقلة حضارية جديدة فى مختلف المجالات والفنون ٠ ورأينا بعد ذلك حرص أبناء الطبقة الجديدة على السفر الى أوروبا والاستزادة من معارفها ، حتى على نفقتهم الخاصة ، بعد أن أوقفت الحكومة المصرية البعثات الرسمية فى عهد الخديوى توفيق ٠

لقد تأصلت اللغات الجديدة فى نفوس الناس ، وأقبل الجميع على آدابها ، وتعلقت نفوسهم ، بما يقدم من فن مسرحى فى أرضها ، ولقد ساعد كل ذلك على تهيئة المناخ السليم لتلك النقلة المسرحية التى برزت فى البيئة العربية ٠

المبنى المسرحى :

كذلك كان انشاء المسارح ، والعناية بها من حيث انها مبنى ثابت مدعاة الى اشتداد ساعد هذا الفن وتقبله ٠ ومن قبل لم يستطع الدارسون أن يجزموا بوجود الفن المسرحى ، ما لم تتوفر فيه عناصر التأليف والاخراج والمبنى المسرحى ٠ وتلك هى العناصر التى أدت بدارسى المسرح الى الاتجاه أولا ، وقبل كل شىء الى البيئة اليونانية ، ففيها أول مسرحية ، وأول طريقة اخراج ، وأول مبنى مسرحى يعرفه التاريخ ٠ ان فقدان أحد هذه العناصر كفيل بأن يؤثر فى مسيرة هذا الفن ، اعتباره فنا قائما بذاته ، يمكن لنا أن نؤرخ له ٠ ففى مصر القديمة ، مثلا ، افتقدنا المبنى المسرحى الذى يخرج فيه النص المسرحى بالكامل ، مما جعلنا لا نؤرخ لبداية هذا الفن بالمسرح الفرعونى ٠

والمبنى المسرحى ، هو المعلم الذى يذكر المواطنين بأن المسرح أصبح

حقيقة واقعة ،وهو خير اعلان عن قيامه ، فعن طريقه ترتبط مجموعـة من الممثلين ، أحست أن لهـا بيتا ينبغي أن تعنى به ٠ فلا يكفى أن يشتد التراث القديم ويحس ، ولا يكفى أن تزورنـا الفرق الاجنبية ، وأن نـرى حركـة ترجمة واطـلاع واسـعين على ثقافات وآداب جديدة ، فكل هـذا فى حـاجة ماسـة الى هـذا المبنى الذى تصب فيه كل هـذه القنوات ، ليشـعر المسرح باستقلاله وتفـرد انتمائه ٠

لقد حول مارون النقاش داره الى مسرح ، وقدم القبانى مسرحيـاته بباب توما بدمشق ٠ فاذا عدنا الى مصر ، وجدنـا أن الخديوى اسـماعيـل ـ الذى أراد أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا فى يوم وليلة ـ ينشىء العديد من المسارح التى تعمـل عليهـا الفرق الاجنبية ٠ فلقـد بنى اسماعيل مسرح الكوميدى بأرض حديقة الازبكية فى اثنين وأربعين يوما (فى المدة من ٢٣ من نوفمبر سنة ١٨٦٧ الى ٤ من ينـاير سـنة ١٨٦٨) (٢١) ، وبنى ملهى جديدا كان يسمى « السيرك » أمـام مسرح الكوميدى ، وافتتحه فى فبرايـر سنة ١٨٦٩ « بعد أن أجزل الاعـانة لمديره « مسيو رانسى » (٢٢) ٠ هذا فضـلا عن انشـائه بعض المسـارح الخاصـة كمسارح بلاط ، ومنهـا مسرح قصر النيـل (٢٣) ٠

« أمـا من الناحية التمثيلة الغنائية ، فقـد كان اسماعيل يشجع الفـرق الأجنبية الاوروبية ، مثل فرقة (الكوميدى الفرنسية) ، وبعض الفرق الايطالية التى كانت تقـدم الاوبرات والباليهـات ٠ وكان لافتتاح قناة السويس عظيم الأثـر فقـام اسماعيل ببنـاء دار الاوبرا سنة ١٨٦٩ للاحتفـال بافتتـاح القناة وتم بناؤهـا فى خمسـة شـهور ، وبلغت تكاليفهـا حوالى مائة وستين ألفـا من الجنيهـات ، ومثلت فيهـا مسـاء ٢٩ فبرايـر سنة ١٨٦٩ أول أوبرا واسمها (ريجولـيـتو) ٠ وكانت الامبراطورة أو جينـى عقيلة نابليون الثالث فى مقدمة من شهدوا التمثيل فى تلك الليلة ٠ ولقـد كلف اسماعيل الموسيقى الايطالى الشهير (فردى) بتأليف أوبـرا مصرية لحفلة الافتتاح ، وسـاعده (ما رييت) باشـا بوضع فكـرة الرواية ، وسماهـا (عايدة) ، ومثلت بالقاهـرة لاول مرة فى ٢٤ ديسمبـر سنة ١٨٧١ ، فنالت أعظم النجاح ٠ وجلبت الحكومـة منـذ ذلك الحين الكثير من الفـرق الاجنبيـة لاحيـاء بض المواسـم أو الحفلات الخاصـة فى قصر النيـل ، وكان الخديوى ينفق عليهـا بسخاء » (٢٤) ٠

هـذه الحركـة المسرحية ، أدت الى نشأة مسرح يعقوب صنوع فى مصر ، وأدت فى الوقت نفسه ،الى أقبـال الجماهير على الفـرق الوافـدة الى مصر من الشـام ٠

انتشـار التعليم :

والتعليم من أهم العوامل التى أدت الى ايجـاد الارض الصالحة لنقـل مفهوم المسرح وغرسه ٠ على أن الحركـة التعليمية الحديثة كانت أوضح ما تكـون فى الشـام ومصر ٠

ففى الارض اللبنانيـة ، ومـع نهاية القـرن الثامن عشر ، كان ثمـة اتجـاه الى الخروج عن أنظمة التعليم العتيقة ، وتعلم اللغـات التقليدى فى بيئتنـا العربية ٠ فحدث خروج عن اللسانين التركى والفارسى ، الى الفرنسية والايطالية والانجليزية ، خاصـة بعـد أن تنافست كنائس الدول الاجنبية فى انشـاء المدارس التبشيرية فى هـذا الاقليم (٢٥) ٠

وافتتح الامريكيون ثلثمائة مدرسـة اتسعت لواحـد وعشرين ألف طالب (٢٦) ، وكذلك فعـل البريطانيون والروسيا والنمسـا ومملكة سردينيـا ، وكذلك فرنسـا (٢٦) ٠ « على أن هـذه المدارس بدأت تدرس المسرح كجـزء من تاريخ لغاتهـا الادبى » (٢٧) ٠

« وفى عام ١٨٣٤ فتح ابراهيم باشا سوريا ، ونتج عن ذلك دفعـة قوية لتوسـيع النظـام المدرسى الاسلامى ، ولم تلبث البعثات التبشرية أن قامت بانشـاء الطابع ، وبدأت (كوادر) من المدرسين يتم صنعهـا وتوجيهها٠ ومـع منتصف ذلك القـرن ، كانت هنـاك علامات واضحة ، على بعث حركة أدبيـة فى سـوريـا وبلغت تلك الحركـة ذراهـا ، بعـد ذلك ببضـع سنين » (٢٨) ٠

كانت الحركة التعليمية فى الاقاليم السورى شعبية أكثر منهـا رسمية٠

فمع تضاؤل النفـوذ التركى ، وضياع هيبته بدأت هذه المدارس التبشيرية فى ممارسة دورهـا ، وتعلقت بهـا الطوائف غير الاسلامية خاصـة ، التى ربما وجـدت فيهـا متنفسـا للخروج على تلك الثقافات التقليدية ٠

أما البيئة الاسلامية ، فبعـد أن فتح ابراهيم باشـا سوريـا ، وأنشأ الكثير من المدارس ، استمرت هـذه المدارس بفضـل الدفـع الشعبى ، فى أداء رسالتهـا ، وفى تعليم أبنـاء الطوائف الاسلامية ٠

ووجـد المد الشعبى نفسه فى حاجة الى التعليم والتعلم ، واتسـع نطاق المتعلمين ٠ وهـذا يفسر لنـا ، ظهور المسرحيـة الاولى فى بيروت ، كميناء انصهرت فيه الثقافة الجديدة مـع الثقافة القديمـة ، مـع وجـود الجمهور المتعلم الذى يلهث وراء الجديد ٠

أما فى مصر فان الصورة التعليمية اختلفت الى حد كبير ، فلم يكـن التيار هادئا ومتدرجـا ، وانمـا صحت البلاد فجـأة على الحملة الفرنسية ، التى هزت وجدانهـا هزا عنيفـا ٠

وتطلعت نفوس النـاس ، وعقولهم الى رجال الازهـر المتعلمين ، كقيادات تشـد من أزرهم ، فى مواجهـة الواقـع الجديـد ، وتقودهم نحو طريق الخلاص من الحملة الفرنسية ، التى نظروا اليهـا نظرة غزوة صليبية جديدة ، وعلى الازهـر منارة الاسـلام أن يكافح من أجـل القضـاء عليهـا ٠

تزعم المثقفون الازهريون المد الثورى ، وقادوا ثورة القاهـرة الاولى فى أكتوبر من السـنة نفسها التى وصـل فيهـا بونابرت ، ثـم تزعموا ثـورة القاهـرة الثانيـة مارس سنة ١٨٩٩ ، أيـام حكم كليبر ٠

وقادت الحركـة الفكريـة الازهرية محمد على الى كرسى الولاية ٠ وكـان طبيعيـا أن يتخلص منهم ، باعتبارهم قيادات شعبية ، عندمـا أراد أن ينفرد بالحكم ٠ ثـم اتجه الوالى الجديد الى تقليص حركتهم الثقافيـة ، خشية أن تفـرز البيئة نفسـهـا قيادات جديدة ، بعـد أن قضى على القيـادات الأولى ٠

من هنـا كان اتجاهه الى ادخال التعـليم المـدنى الذى نظمه بطريقته الخاصـة ، لخدمة أهدافه (٣٩) ٠

واتجه الناس الى المدارس الجديدة ، أو اتجه بهم محمـد على اليهـا وفى هـذه المدارس تربت عقول ولاؤهـا للوالى ، فكأنه ابتعـد بهـذه العقـول درجة عن أن تسير فى ركاب « هؤلاء الشيوخ » الذين كانت لهم مكانتهم فى نفوس العامـة من الناس ٠ وبذلك قطع محمـد على المنبع الذى يغذى الازهـر وضمن بذلك تضاؤل المسـاحة التى تنبت فيهـا جذور الولاء لطبقـة الزعـامة الجديدة فى الازهـر ٠ واذا بالزعمـاء الجدد وجدوا أن جماهيرهم الى نضوب ، ولم يبق من حولهم الا هؤلاء النـاس الذين استمـر تعلقهم بالازهـر كبيئة دينية فقط ، ليس لهـا من سبيل فى الحياة الا النظـر الدينى ، ومن أراد غير ذلك ، فمـا عليه الا أن يتجه الى مدارس الوالى ، ففيهـا المعارف المتنوعة ٠

من هنـا كانت هـذه الازدواجية فى التعليم ، التى مازلنـا نعيش آثارها السيئة حتى اليوم ، والتى لولا محاولات الاصـلاح المتتـالية لاقتصرت جهود الازهـر على تخريج طبقـة تعمـل فى مجـال الدين واللغـة فقط ٠

هكذا أصبحت النهضة التعليمية فى القطـر المصرى نهضة رسـمية على النقيض من تلك النهضة الشعبية فى الشـام ٠ وشتان بين أن يكون التعليم شعبيـا وأن يكون رسميـا ٠ فالتعليم الشعبى فى سوريـا أفرز المسرح ، لان هـذه الطوائف التى تعلقت به ، حاولت مناقشـة الواقـع الذى تعيش فيه ، وحاولت التعرف على الاداب الاخـرى ٠ أمـا التعليم الرسمى فانه كـان موجهـا الى حـد كبير الى النواحى التطبيقية ، والى المجالات التى تحسـن من كفـاءة الجيش الجديد ، ولـم يكن بحاجة الى النظريـات ، والافكـار والدراسـات الادبيـة ، وهى النواحى التى تخلق البيئة الفكريـة التى تناقش وتحاور ، والتى تؤدى الى خلق المسرح الذى يعنى بقضـايا المجتمع ٠

وامتد الوالى بخطه الرسمى المدنى الى خارج مصر ، حيث أرسـل البعثات العلمية الى أوروبـا عامـة ، وفرنسـا خاصـة ٠ وظهـر فى حقل الثقافـة رجال أمثال : رفاعة رافـع الطهطاوى ، وعلى باشـا مبارك » وبدأ التوجيه

الثقافى ينتقل من يد علماء الازهر الى جيل جديد من المثقفين الذين يحاولون التوفيق بين الثقافتين : العربية والأوروبية ، ثم تخلص نظام التعليم من الاقتصار على تلبية احتياجات الوالي وحده ، واتجه نحو تثقيف أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة ، بحيث ازدادت العناية بالتعليمين الابتدائى والثانوى (٣٠) ٠

وفى عهد اسماعيل كانت الثورة التعليمية الحقة ، حيث ارتفع عدد المدارس فى عهده من ١٨٥ مدرسة فى عام ١٨٦٣ الى ٤٦٨٥ مدرسة فى عام ١٨٧٥ ، وكان يدرس فيها حوالى مائة ألف تلميذ (٣١) ٠

« لقد نال التعليم بحق عناية اسماعيل وانتباهه ، وكان ذلك من المقلدات النافعة التى نقلها ٠ فقام ببعث النهضة العلمية التى انطفأت بعمد موت محمد على ، ونفخ فيها روح الحياة والنشاط ، وأعاد تكوين وزارة المعارف وأنشأ الكثير من المدارس ومعاهد العلم العليا التى كان لها بالغ الاثر فى النهضة العلمية والادبية والفكرية التى ظهرت فى عصره ، بل امتدت الى العصور التى تلته ٠ ومن أهم هذه المعاهد العليا والمدارس مدرسة المهندسخانة والحقوق ومدرسة دار العلوم ومدرسة الطب ، بل ومدرسة للصناعة هذا الى جانب المدارس الاخرى الثانوية والابتدائية ٠ وكان اسماعيل أول من أنشأ مدرسة لتعليم البنات فى سنة ١٨٧٣ ، وكانت زوجته الثالثة ناظرة تلك المدرسة ٠ وهذه ميزة تشهد لاسماعيل بالفضل فى وضع حجر المساواة بين الرجل والمرأة فى مصر ، فى وقت كان فيه تعليم المرأة ضربا من الفسق والفساد » (٣٢) ٠

« كل ذلك الى جانب البعثات العلمية التى أرسلها الى مختلف بلدان أوروبا ٠ وأنشأ مدرسة لاعضاء البعثة فى باريس ، بدل تلك المدرسة التى كان قد أنشأها محمد على ٠ هذا الى جانب انشاء بعض الجمعيات العلمية مثل (جمعية المعارف) سنة ١٨٦٨ ، التى كانت تتولى طبع الكتب ونشر الادب والعلوم ، و (الجمعية الجغرافية) سنة ١٨٧٨ ، وغير ذلك من الجمعيات والمحافل العلمية الكثيرة التى كانت تعمل على نشر الثقافة والمساعدات الاجتماعية وغيرها » (٣٣) ٠

هناك اذن حركة ثقافية ، ونشاط تعليمى ، تأصل فى نفوس الناس ، مما حدا بالطبقة الجديدة ، التى امتلكت الثروة والمال ، ورأت فى التعليم المدنى طريقا للتقدم ، أن تواصل المسيرة الرسمية ، وأن تتمسك بهذا الاتجاه ، ان فاتها قطار الدولة فى البعثات • وأخذ الآباء يتنافسون فى ارسال أبنائهم الى الخارج • وشيئا فشيئا سادت البعثات الاهلية • ففى سنة ١٨٨٦ ، بلغ عدد الدارسين منهم فى أوروبا أكثر من خمسين طالبا ، بينما لم يزد عدد طلاب الحكومة عن أربعة وعشرين (٣) • وأحست الدولة بهذا الاتجاه خاصة ، وأن هذا العدد كان أكثره فى فرنسا ، الدولة المناوئة للانجايز الذين احتلوا مصر • وبعد أن أصبح الاحتلال حقيقة واقعة أصدرت الحكومة قرارا فى ٢٧ من اكتوبر سنة ١٨٨٨ (٣٤) بوقف ارسال الطلاب الى أوروبا على نفقتها ، فهبط عدد الطلاب الموفدين الى عشرة طلاب فقط •

وشيئا فشيئا ، تحول التعليم من مساره الرسمى الى مسار شعبى لسببين : الأول انتشاره ، وتعدد مجالاته ، وكثرة بعثاته ، والثانى : ظهور الطبقة الجديدة الثرية ، التى قلدت الأجانب فى كل شىء ، ومن هذا التقليد رغبتها فى أن تأخذ من منابع ثقافة هؤلاء الاجانب ، فتشبثت بارسال أبنائها الى الخارج •

لقد رأى هؤلاء المبعوثون البيئات الغربية ، بما فيها من فنون مسرحية ، وعندما عادوا الى بلادهم تقبلوا مشاهدة العروض الجديدة لمسرح صنوع ، وغيره من المسارح الوافدة الى البلاد من الشام ، ومما وسع من قاعدة المشاهدين تلك النهضة التعليمية التى شملت المرأة بدخولها الى المدارس فى صورة رسمية ، وكان هذا مقدمة طبيعية لاشتراكها فى التمثيل ، وظهورها على خشبة المسرح •

التغييرات الاجتماعية :

ولقد أدت التغييرات الضخمة التى حدثت فى المجتمع المصرى نتيجة تولى محمد على باشا الحكم ، واحداثه مثل هذه الثورة الضخمة فى مجال التعليم ، الى خلق طبقة جديدة فى هذا المجتمع • وتبلورت هذه الطبقة

أولا ، فى صورة كبار الموظفين والضباط ، ثم بعد أن أصدر سعيد باشا قراره بتوزيع بعض الارض الزراعية على هؤلاء الاتباع ، ضاربا بذلك عهد الاحتكار الذى جعل من الدولة صاحبة رأس المال ، وصاحبة استغلاله ٠ ملكت هذه الطبقة الثروة ، والتعليم ٠ ومنذ ذلك الوقت ، ونحن نشعر أن التعليم فى بيئتنا العربية كان ومازال عاملا جوهريا فى عمليات النقل الاجتماعى ٠ ويصدق ذلك أيضا على جميع المجتمعات العربية ٠ وفى هذا مخالفة لعمليات النقل الاجتماعى التى تحدث فى كثير من المجتمعات ، لاسباب كثيرة ، أحدها التعليم ٠

وملكت هذه الطبقات الوقت ، والمال ، والتعليم ، والاختلاط بالأجانب وتطلعت الى الترويح عن نفسها « وبحثت عن هذا الترويح والتطريب فى كل ما أتاحته لها الظروف ، لما كانت عليه من تميز اجتماعى « كانت حالتها الاجتماعية أحسن حالا بكثير من حالة الفلاحين ، وباقى الاهالى ، فكانت تمتلك الأراضى والضياع ، فزادت ثرواتها ، وخاصة بعد أن ارتفع سعر القطن بعد الحرب الاهلية الامريكية ، وتبع ذلك اتجاهها الى المدن وارتياد الملاهى والحفلات ، وصرف نقودها فى مجالات اللهو وغيرها » (٣٥) ٠

ولقد لاحظ على مبارك كثرة أماكن اللهو التى كانت الطبقة الجديدة ترتادها خاصة فى حى الأزبكية الذى كان به ٨٣٣ محلا للتجارة واللهو ، كما أن عدد المقاهى ، ومشارب الخمر قد وصل الى ٤٨٠ محلا (٣٦) ٠

وفى مثل هذا الجو ، وتمشيا مع سياسة جعل مصر قطعة من أوروبا ابتدع الخديوى اسماعيل سنة الرقص الافرنجى ، فكان يقيم فى سراى عابدين والجزيرة حفلات للرقص « وكان يدعو الى هذه الحفلات كبار رجال الدولة، والأجانب من رجال السلك السياسى ، وكانت جريدة الوقائع المصرية تنشر أخبار هذه الحفلات ، وتفرد لها مكانا بارزا فى صفحاتها » (٣٧) ٠

والى جانب هذه الطبقة الجديدة وجدت طبقة التجار الوافدين من اقليم الشام ، بما فيهم من روح المغامرة والتطلع ٠ وهؤلاء التجار كان

لهم الفضل فى تشجيع الفرق الشامية فى الهجرة الى البيئة المصرية ، بما فيها من ثراء . على أن بعض الاعيان والتجار السوريين كانوا يذللون للفرق الشامية ما يستطيعون من صعوبات . فالتاجر سعد الدين حلابة يمهد السبيل لقدوم أبى خليل القبانى الى مصر والتاجر حنين خورى يقدم أديب اسحاق الى جمال الدين الافغانى » (٣٨) .

ومع هذا فانه من الضرورى أن نشير هنا الى أن جمهور المسرح ظل وقفا على هذه الطبقة ، ولم ينتشر انتشارا واسعا ليضم قطاعات عريضة من الجماهير المصرية . ولقد بالغ صنوع فى حديثه عن الألوف التى حضرت افتتاح مسرحه . وحتى لو صدقنا مبالغاته ، فان هذه الالوف ، ما كانت تضم غير الأجانب وقناصل الدول ، وهذه الطبقة التى عاشت فى ركابهم والى جوارهم .

والدراما لا تنتعش ولا تزدهر الا اذا تأصلت جذورها فى الروح الجماعية العامة ، ولا يعنى ذلك أنها يجب أن تستهدف شعبية الصحف الرخيصة ، أوانها تعكس كل تيار للرأى العابر » (٣٩) . ومن ثم فان اهتمام هذه الطبقة بالمسرح كتيار وافد من البيئة الغربية ، لم يعط المفهوم الحقيقى لهذا الفن ، بعد أن توقفت به عند السطح ، الذى أرضى فيها حبها للهو والطرب .

الوعى الديمقراطى :

وينتهى بنا المطاف الى الوعى الديمقراطى ، باعتباره عاملا مهما ساعد على نمو المسرح فى بلادنا . والوعى الديمقراطى هو الذى أدى الى ازدهار المسرح فى بلاد اليونان . ولقد عاش اليونانيون العصر الذهبى للمسرح بعد أن سيطر الحزب الديمقراطى على الحكم ، وقام حاكمهم (بيزستراتوس) بعقد المسابقات السنوية ابتداء من سنة ٥٣٤ ق . م لتلك العروض التى قدمها فرسان التراجيديا الى أن ظهر (اسخيلوس) و (سوفوكليس) و (يوربيديس) كأحسن ما جادت به التراجيديا فى تاريخها الطويل ، والى جانبهم ظهر (أرستوفان) بدعابته الساخرة ، وفنه الكوميدى الذى لم يسلم أحد من نقده اللاذع .

وكلما ازدادت الديمقراطية تأصلا ، زادت مساحة الأرض التى يتحرك عليها المسرح • ومع مطلع القرن التاسع عشر ، كانت بعض المظاهر التى توحى بالديمقراطية : فكان هناك ديوان القاهرة ، والديوان العام ، اللذان شكلهما الفرنسيون بعد استقرارهم فى مصر ، وكان هناك ديوان الاسكندرية » على غرار ديوانى القاهرة • وهذا كله ساعد على تفتح عقول الناس على أشياء كثيرة ، قد لا تحس فى حينها ، ولكنها تترسب فى نفوس الناس ووجدانهم ، ليحسوا بذواتهم وأصالتهم •

ولقد أفرزت الضرورة الملحة ، التى رفض بها المصريون الوجود الفرنسى حركة شعبية كبرى بقيادة شيوخ الازهر • وشكلت لجان للثورة فى كل مكان ، وما هذه اللجان الا شكل من أشكال الحركة الديمقراطية مع مستهل هذا القرن •

وظن الناس أن الأمور ستسير على هذه الصورة ، بأن يملكوا مقدراتهم وتصريف شئونهم ، وساعدهم على هذا الاحساس نجاحهم فى تنصيب محمد على باشا واليا على مصر سنة ١٨٠٥ م • ولكن الوالى الجديد تنكر لهذه الحركة الديمقراطية ، وضربها فى مهدها ، وشرد زعماءها ، ونفاهم ، وفى مقدمتهم السيد عمر مكرم « الذى استقر به المطاف فى دمياط ، بعيدا عن الحياة فى القاهرة ، وعن شيوخ الازهر ، وما يمكن أن يحدثه وجوده من تأثير ضد هذا الوالى الجديد •

على أن « محاولة محمد على ضرب الحركة الوطنية يعد خاتمة عصر السيرة » فقد كان المصريون يحلمون قبل عهد محمد على بالقائد المخلص الفرد الذى يقيم العدل والحق ، ويعيد لهم أمجادهم ووجودهم ، وكان محمد على بالنسبة لهم هو البطل المخلص ، الا أن طريقته العنيفه فى ضرب حركتهم الشعبية ، وتشتيت قيادتهم ، واضطهادها ، حطمت أملهم فى الفرد المخلص » ولم تعد السيرة بذلك ترضى احتياجاتهم الاجتماعية ، وكان ذلك ايذانا بعصر فنى جديد » (٤٠) •

وارتعدت فرائص المصريين رعبا ، بعد أن قضى محمد على على المماليك فى مذبحة القلعة سنة ١٨١١ ، الا أنه على الرغم من هذا العنف ، بدأ محمد على فى تشكيل بعض المجالس الصورية ، التى لها شكل ديمقراطى مما حافظ على تلك النواة التى ظهرت بوادرها قبل توليه الحكم ٠

فلما كان عصر اسماعيل وجدت حركة أفضل وأعمق نحو تطبيق الديمقراطية ، تمثلت فى تلك المجالس التى سمح بتكوينها وتشكيلها ، ووسع من اختصاصاتها ، فى بحث كثير من أمور البلاد ، وفى مقدمتها الميزانية ٠

هذه المظاهر ساعدت على تناول المشاكل الاجتماعية بالنقد ، سمحت بقيام عدد من الصحف التى تتناول ما يجرى بالرأى والعلاج ٠ « وتدل الاحصائيات على أنه صدر فى العشر سنوات السابقة على الاحتلال ثلاث وثلاثون صحيفة ومجلة ، منها ثلاثون صحيفة سياسية وثلاث صحف علمية وأدبية » (١) ٠

هذا الجو الديمقراطى ، وهذا الحوار المستمر ، هو الذى وضع بذور المسرح الاجتماعى على يد يعقوب صنوع ، ولكن تلك الروح الديمقراطية لم تستمر ، لأن الطبقة الاجتماعية الجديدة ، ما كانت لتسمح بالنقد الذى يسحب الارض من تحت أقدامها ، وتأصل مفهوم الطرب فى المسرح العربى بوفود الفرق الشامية الى مصر ، وانعكس ذلك على الصحافة ذاتها ، فقد « صدر فى العشر سنوات التالية للاحتلال ثلاث وخمسون صحيفة ومجلة ، منها أربعون صحيفة علمية وأدبية وفكاهية وتجارية ، بينما لم يصدر من الصحف السياسية غير ثلاث عشرة صحيفة ٠ أى أن اتجاه الصحف قد تحول من الاهتمام بالقضايا العامة ، الى الترفيه والتسلية ، ونفس التحول حدث فى الروايات التى عرضتها المسارح ، فبينما كانت روايات صنوع _ مثلا _ جزءا لا يتجزأ من الدعاية السياسية المصرية ، أصبحت الروايات التى يكثر تقديمها بعد الاحتلال ترمى الى امتاع جمهورية المشاهدين ، ولا تقصد الى معالجة المشكلات العامة » (٤١) ٠

وفى تصورنا أنه لو قدر لهذه الحركة الديمقراطية التى سبقت الاحتلال أن تستمر فى طريقها ، خاصة ، بعد أن لقيت أفكار جمال الدين

الأفغانى رواجا كبيرا لـدى جموعـة كبيرة من المثقفين ، والتفت حولـه كثرة من العقول فى حلقـات دراسـية ، نقول لو قدر لها أن تنمو ، لترعرع فى بيئتنـا مسرح عالج مشاكلنـا ،ونقدهـا ، وأثـر فى مجريات الامور تأثيرا كبيرا ٠

ولكن هـذه الحركة وئدت بقيـام الاحتلال بشكله السـافـر ، ولـم يسمح الا بالطـرب الذى يتناسب مـع احتياجات الطبقـة التى رضيت بالاحتلال ومهادنته ، لأنهـا وجدت فيه حماية طبيعية لمصالحهـا وقيمهـا ومفاهيمهـا فى الحيـاة ٠

والمسرح يعيش مع الديمقراطية ، وفيهـا يتنفس ، وبهـا وضعت بـذوره الأولى فى بيئتنـا العربيـة ، وان كان المسرح قـد أخـذ لنفسه طريقا لا يتضمن المفهوم الحقيقى له ، لأن ظروف الحياة جرفته الى الطـرب ٠ ولكن يكفينـا أنه قـد بدأ ٠ وعندما تظهر بدايات حركة مسرحية ترفدها الروافد التى سبقت الاشـارة اليهـا يمكن أن نتوقـع لهـا التطور والازدهـار فى مرحلة تالية ، وهـذا هو ما سنحاول الكشف عنه فى الفصول التالية ٠

هوامش الفصـــل الثـــانى

(١) يعقوب لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، انظر ص ١٠٥ الى ١٠٧ ٠
(٢) المرجع الســابق ، ص ٤٧ ٠
(٣) نفسه ، ص ٧١ :٧٢ ٠
(٤) نفسه ، ص ١٠٢ ٠
(٥) مستشرق فرنسى ٠
(٦) المرجع السابق ، ص ٧٦ : ٧٧ ٠
(٧) وصلت الحملة الفرنسية الى مصر سنة ١٧٩٨ ، ورحلت عنهـا سنة ١٨٠١ م ٠
(٨) حكم محمد على البلاد من سنة ١٨٠٥ الى سنة ١٨٤٨ م ٠
(٩) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث ، ص ١٧ : ١٨ ٠
(١٠) المرجــع السابق ٠
(١١) ابراهيم سلامه : تيارات أدبية بين الشرق والغرب ، هامش ص ٢٣٥ ٠
(١٢) جرجى زيدان : تاريخ آداب اللغــة العربية ، جـ ٤ ، انظر ص ١٢٩ ٠
(١٣) الجبرتى : عجائب الاثار فى التراجم والاخبار ، جـ ٣ ، ص ١٤٩ ٠
(١٤) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الاداب العربى الحديث ، ص ١٩ : ٢٠ ٠
(١٥) يعقوب لنداو : دراســات فى المسرح والسينما عند العرب ، انظر ص ١٠٩ ٠
(١٦) نفسه ، انظـر ص ١١١ ٠
(١٧) د ٠ محمــد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث ، ص ٢٣ عن كتــاب ٠
(١٨) يعقوب لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ص ١١٣ ٠
(١٩) د ٠ أحمــد شمس الدين الحجاجى : الاسطورة فى المسرح المصرى المعــاصر ، ص ١٦ ٠
(٢٠) د ٠ محمد غنيمى هلال : فى النقد التطبيقى والمقارن ، ص ١٥ ٠
(٢١) رفاعة رافع الطهطاوى : تخليص الابريز فى تلخيص باريز ، ص ٥٣ ٠
(٢١) عبد الحمية غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، انظر ص ٨٩ ٠
(٢٢) المرجع السابق ، انظر ص ٨٩ ٠
(٢٣) نفسه ، انظـر ص ٩٠ ٠
(٢٤) نفســه ، ص ١٦ ٠

(٢٥) يعقوب لنداو : دراســات فى المسرح والسينما عند العرب ، انظر ص ١١٥ ٠
(٢٦) سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية للدراما فى الأدب العــربى ص ١١٦ ٠
(٢٧) د ٠ أحمــد شمس الدين الحجاجى : العرب وفن المسرح ، ص ٦٥ ٠
(٢٨) انظـر يعقوب لنداو : دراســات فى المسرح والسينما عند العرب ، العربى ، انظر ص ٢٥ ، ٢٦
(٢٨) وهى أهداف أدت على الرغم من ذلك ، الى خلق مصر الحديثة ٠
(٣٠) سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية للدراما فى الأدب العربى ص ٥٥ ٠
(٣١) لوتسكى : تاريخ الاقطـار العربية الحديث ، انظر ص ١٩٩ ٠
(٣٢) عبد الحمية غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، ص ١٣ ٠
(٣٣) نفسه ، ص ١٤ ٠
(٣٤) د ٠ أحمــد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم فى مصر ، انظـر ص ٦٩٧ ٠
(٣٥) عبد الحميد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، ص ١٠ ٠
(٣٦) على مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ، جـ ١ ، ص ٢٦٦ ٠
(٣٧) عبد الحمية غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، ص ٨ ٠
(٣٨) رشــدى صالح : المسرح العربى . ص ٥٩ ٠
(٣٩) أشلى ديوكس : الدراما ، ص ٢٥ ٠
(٤٠) د ٠ أحمــد شمس الدين الحجاجى : العرب وفن المسرح ، ص ٧٠ : ٧١ ٠
(١) رشعدى صالح : المسرح العربى ، ص ٥٦ : ٥٧ ٠

الفصل الثالث

مفهوم المسرح ورسالته فى القرن التاسع عشر

سنحاول هنا أن نتتبع مفهوم المسرح فى القرن التاسع عشر منذ أن كتب مارون النقاش مسرحيته الاولى البخيل سنة ١٨٤٧ ، للتعرف على ما هية هذا الفن فى أذهان المؤلفين والجمهور ، وبعض مفكرى هذا القرن ومؤرخيه ، مع الكشف عما وصل اليه هذا المفهوم فى بيئته الغربية ، التى حاولنا ان نجلب منها مفهومه • وسوف يتضح لنا فى النهاية الى أى مدى كان لبيئتنا من تأثير فى تطويع هذا الفن ، تبعا لمقتضيات الجمهور وذوقه وميوله واتجاهاته الفنية المختلفة •

مارون النقاش :

ولقد حاول مارون النقاش أن يتقدم لمسرحيته الاولى بمقدمة شرح فيها مفهوم المسرح ، وما يجلبه على بنى وطنه من منافع ،وما يؤديه لهم من خدمات يقول مارون النقاش : « وها أنا متقدم دونكم الى قدام ، محتملا عنكم امكان الملام ، مقدما لهؤلاء الاسياد المعتبرين ، أصحاب الادراك الموقرين، ذوى المعرفة الفائقة ، والاذهان الفريدة الرائقة ، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر ، وتاج الالباء والنجبا بهذا القطر ، ومبرزا لهم مرسحا أدبيا ، وذهبا افرنجيا مسبوكا عربيا • على أننى عند مرورى بالاقطار الاوروباوية ، وسلوكى بالامصار الافرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التى من شأنها تهذيب الطبايع ، مراسحا يلعبون بها العابا غريبة ، ويقصون فيها قصصا عجيبة • فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون اليها ، والروايات التى يتشكلون عليها ، من ظاهرها مجاز وباطنها حقيقة وصلاح » (١) ثم يستطرد بعد ذلك قائلا : بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر • فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر • وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب ، فانهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة ويغتنمون معانى رجيحة • اذ من طبعها تكون مؤلفه من كلام منظم ، ووزن محكم • ثم يتنعمون بالرياضة الجسدية ، واستماع الالات الموسيقية ، ويتعلمون ان أرادوا مقامات الالحان ، وفن الغنا بين الندمان • ويرتجون معرفة الاشارات الفعالة ،

واظهـار الامارات العمالة • ويتمتعون بالنظارات المصحبة ، والتشـكيلات المطربة ويتلذذون بالفصـول المضحكة المفرجة ، والوقايع المسرة المبهجة • ثم يتفقهون بالامور العالمية ، والحوادث المدنيـة • ويتخرجون فى علم السلوك ومنادمـة الملوك • وبالنتيجـة فهى جنة أرضية ، وحافلة سـنية • فأرجوكم أن تصغوا وتستمعوا • وهـذا ضرب منهـا فتمتعوا » (٢) •

ثم عاد النقـاش بعـد ذلك متحدثا عن مسرحيته الاولى ، وعن مفهـومه للمسرح « على لسـان احـدى شخصيات روايته الثالثة (السليط الحسود)(٣) سـمعان :

بل يعجبنى قليلا من تصانيف المذكور رواية البخيل التى قدمهـا فى بيته خصوصية من أربع سنين • أعنى سنة ألف وثمانمائة وسبع وأربعين • قبل انشائه لتلاميذه المرسـح الجديد • الذى دوامه فى بلدنا أمر بعـيد • وسبب اعجابها لى أولا لانهـا أول رواية مستنبطة فى اللغة العربية • فشاع لهـذه الاضحوكة على نوع ما سمعة غير ردية • وقيـل مـع احتمـال العيـوب والقبايح • تهذيبا للعاقل وتأديبا للجاهل •

لقد كان مارون النقاش تاجرا • وهو هنا يتاجـر فى كل صنف • لقـد جمع فى المسرح الاشتات الكثيرة ، محاولا أن يستجلب الجمهور العريض لهذه التجربة الجديدة ، التى حاول نقلهـا بعـد مروره بالبـلاد الاوروبية ، خاصـة ايطاليا التى سـافـر اليهـا من الاسكندرية •

ومارون النقاش بعقلية التاجـر الذى يريـد أن يربح فى مشروعاته وضع نصب عينيه هـذا الجمهور ، الذى غالبا ما كان ينتمى الى طبقته ، طبقـة البرجوازية المتوسطة ، المطعمة برجال الاقطـاع ، والتى يهمهـا الوقـوف على منادمة الملوك ، والتحدث اليهم والتقـرب منهم ، فمتى هذبت أخلاقهم ، وصقلت نفوسهم ، قطعوا بذلك شوطا طويلا الى منادمة الملوك ، واستحقوا بذلـك أن يكونوا على قـرب من بلاطهم •

ان الملوك والامراء يسوؤهم أن يشاهدوا النقـد الاجتماعى اللـلاذع ، ويحرجهم أن تسلط الاضواء على تصرفاتهم ، ويريـح أعصابهم ، ويغمسـهم فى الحيـاة التى يريدون أن ينعموا بهـا تلك القصص التى يقطعون بهـا أوقاتهم ، والمغلفة بجو موسيقى » وأغانى تطرب لهـا الآذان •

فى مثل هـذا الجو فضل مارون النقاش أن ينقـل الى بيئتنـا الأوبـــرا « لأنهـا ألذ وأشهى ، وأبهج وأبهى (٤) ولا شـك ان الطبقـة المتوسطة كانت أحوج ما تكون الى مثـل هـذه الاداب التى حاول النقاش نقلهـا ، وحــاول فى الوقت نفســه ، أن يعلمهم الالفاظ الفصيحة ، التى تثرى من مداعباتهم الذهنية ٠

انه متجر جمـع كل شىء ، حتى لا يتوقف عن البيـع ،بيع تلك البضاعـة المتنوعة ع فالمهم أن يستمر البيع ، وأن يتنوع المشترون ، وأن يتقاطروا ، على الرغم من أنه على علم بوجود بضاعة أحسن ٠ وما جدوى هذه البضاعة ، اذا كانت سوف تؤدى الى كسـاد سوقه وبواره ٠ ومارون النقـاش نفســه يعترف بذلك ، حيث قال على لسـان احـــدى شخصياته : « ان البداية صعبة، وهو طلب منهـا درجـة لا يستحقهـا ، لانه ابتدأ بتأليف الروايـات الملحنة والصواب لو يصبو الى تأليف المنثورة ٠٠ ثـم قال ان التكرار سيظـهر رونق هـذه الصناعة » (٥) ٠

ان المسرح تجارة وصناعة ، حاول فيهـا مارون النقـاش ان يتعامـل مـع جمهوره ، بتطويع مفهوم المسرح تطويعا يتناسب ويتلاءم مع بقـــاء الطبقة التى ينتمى اليهـا ،،أعنى الطبقـة البورجوازية ، مستمتعة بمـا يقـدم اليهـا فى صور متنوعـة لتلتهم ما يقـدم على مائدة جمعت واحتوت الكثير من وسائل (المشـــهيات) ٠

ومما يؤكـد ما نذهب اليه أن مسرحية (البخيل) ، وهى الاولى له ، كانت أقوى مما تلاها ، فكأنه قام بعرض أحســن ما فى جعبته ، لعـــل الجمهور يزداد ، والاقبال يشتد ٠

على أن هذا الاتجاه عند مارون النقاش لا ينفى عنه أنه جعل من رسالة مسرحه الترغيب فى الفضـــائل والنهى عن الرذائل (٦) وكثيرا ما حـــدثتنا شخصياته عن هذه الرسالة ٠ ففى روايته البخيل نجد هـذا الحوار (٧) :

غالى القـــراد :

فهى مجمع نـــوادر ــــــ كلهــــــا أدب
وهى مرتــع يفاخـــر ــــــ مكســـب الذهب
فيهـا يفضحون قبايح ــــــ لهوا للجـــاهل
ثم يشرحون نصـــايح ــــــ وعظـــا للعاقل

* * *

فن يمتاز على الأرباح ــــــ يحيى الاجساد مع الارواح
يحكون الجد بنوع مزاح ــــــ بثمان قريشات تســمع

وينبغى أن لا ننسى هنـا النغمة التجارية فى الشطر الأخير ٠

وفى رواية (السليط الحسود) تحدثت احدى الشخصيات عن هـذا الفن (٨) « وقيل مـع احتمال المناقضة أن هـذا الفن فيـه نصايح ، لاشتماله فى قالب المزح والفكاهة على كشف العيوب والقبايح تهذيبا للعاقل وتأديبـا للجاهل » ٠

أحمد أبو خليل القبانى :

فاذا انتقلنـا الى (أحمـد أبو خليل القبانى) ، ذلك الرائـد الـذى أدخل الفن المسرحى فى سوريـا ، وجدنا أنه قـد اتجه بفنه المسرحى وجهــة تتمشى مـع ثقافته التى شكلهـا حبه للموسيقى والرقص والغنـاء ، وسماعه عن العروض المسرحية التى قام بها النقاش فى لبنان ، وما حصله من الثقافة التركيـة التى ظهرت بهـا الاثار المسرحيـة المكتوبة فى مطلع القـرن التاسـع عشر ، على وجه التقريب » (٩) ٠

كان الاقليم السورى أكثر ارتباطا بالخلافة العثمانية من الاقليم المصرى الذى نال استقلالا ذاتيـا عن الخلافة فى الآستانة ، كان لـه صداه فى دمشق ٠ لقـد اتجه أدب اللغـة التركية الى المسرح ، وظهـرت المسرحية فيه كنوع أدبى وافـد « ضمن التجديدات التى ظهـرت فى تركيـا بين سنة ١٨٣٩ ، ١٨٥٦(١٠) ثم كان أن « أنشـأ خوجـة نعوم أحـد الفنانين الارمن فرقة مسرحيـة فى تركيـا سنة ١٨٦٠ ، وبهـذه الصورة توطنت حركة المسرح ، وبدأ التمثيل

بالتركية » (١١) . ولقد كان صدى هذه التجارب الجديدة واضحا فى دمشق : فما أن بدأ التمثيل فى الآستانة سنة ١٨٦٠ ، حتى ظهر أحمد أبو خليل القبانى على الناس بمصرحه فى باب توما بدمشق حوالى سنة ١٨٦٥ (١٢) .

واتجه القبانى بمسرحه الى ألف ليلة وليلة ، كبيئة ثقافية استقى منها مسرحياته ، حتى لا يبعد بمسرحه عن بيئة القصاص التى كانت لها جذورها فى الادب العربى ، وفى التراث الشعبى التركى ، ذلك التراث الذى اتجه بمسرحه الشعبى الى ثلاثة اتجاهات - مسرح المداحين ، ومسرح الساحة الشعبية ، ومسرح خيال الظل (١٣) .

فى هذا الجو الثقاف بدأ القبانى تجربته المسرحية . ومن هنا كانت عنايته بالكلمة التى تقص أكثر من عنايته بالحركة المسرحية . و « المسرح الصحيح فن يجب أن يكون الكلام فيه Words أقل من الفعل Action (١٤) انه لا يريد أن ينقد بقدر ما يريد أن يسلى ، وأن يضحك الجماهير من اعماقها ومن هنا كان اغلاق مسرحه فى دمشق بعد أن ثار عليه رجال الدير. ويشكوه الى خليفة المسلمين ، بعد أن رأوا هارون الرشيد على خشبة المسرح فى قصص ساخر .

ومسرح القبانى مسرح فقد القدرة على الحركة ، الحركة المتطورة بالحوار، والحركة المنعكسة على الجماهير . فالجماهير ما حضرت الا لتتسلى ، أو لتتخفف من آلامها ، بغض النظر عن « أن المسرحية فى أسمى صورها ليست كلها شيئا لتنشدان المتعة » (١٥) .

المسرح عند القبانى متعة وتسلية وقص بمختلف الوسائل . ولم يجد القبانى بغيته فى دمشق ، وكان عليه أن يرحل بفنه الى مكان آخر . وكان أن اختار مصر بعد أن شجعه على ذلك تاجر سورى أقام بالاسكندرية هو سعد الله حلابة (١٦) ، الذى كانت تربطه بالاسرة الحاكمة صلات القرابة والنسب ، وكان ذلك سنة ١٨٨٤ .

حضر القبانى الى مصر بعد أن انطفأت جذوة الثورة العرابية . ولا شك أن (سعد الله حلابة) كان على علم بما آل اليه مسرح صنوع الذى أغلقه الخديوى اسماعيل ، والذى طرد من مصر بعد ذلك ، حيث عاش فى

المنفى بباريس ، ولا شك أنه قد ترامى الى مسامعه ما فى هذا المسرح من نقد هادف وفن ساخر . فاذا كان القبانى قد اهمل فى مسرحه بدمشق (النقد الهادف) ، فان حضوره الى مصر بتشجيع تاجر يريد لمشروعاته النجاح ، دفع به قدما الى الالحاح على عنصر الاضحاك والتطريب والتسلية فى مسرحه . والبيئة الجديدة التى انتقل اليها مهيأة لتقبل كل ذلك . الخديوى توفيق يريد للناس أن ينصرفوا الى متعهم الخاصة ، والمستعمر الانجليزى لا يهمه الا البقاء وصمت الجماهير . كل هذا دفع بالقبانى الى جو الرقص والفكاهة والغناء ، الامر الذى لم يكن معروفا آنذاك فى المسرح العربى المصرى (١٧) . ومن هنا فان مسرحياته عادة ما كان يليها اما فصل مضحك ، أو غناء من عبده الحامولى أو لعب بالسيف .

يعقوب صنوع :

أما يعقوب صنوع ، فقد أراد أن يجعل للمسرحية رسالة اجتماعية هادفة ، على الرغم من أن البداية كانت غنائية ، حتى لا يصدم مشاعر الجماهير التى اعتادت الطرب . ويقول صنوع عن هذه البداية : « وعندما أحسست بأننى أصبحت متمكنا الى حد ما ، من الفن المسرحى . كتبت غنائية فى فصل واحد ، باللغة العامية ، وأقحمت فيها بعض الاغانى الشعبية الشائعة . وعلمت أدوارها لعشرة من الشبان الاذكياء ، الذين اخترتهم من بين تلاميذى ، وتزيا أحدهم بزى امرأة ، وقام بدور العاشقة .

« ثم مضت الى قصر عابدين ، وقدمت مخطوطة هذه الغنائية الى خيرى باشا ، وهو الذى كان يتولى الاشراف على احتفالات الخديوى اسماعيل ورجوت سعادته أن يقدمها ، مع أصدق الاحترام الى سموه » (١٨) .

لقد كان جانب التطريب أوضح فى مفهوم المسرح فى ذهن يعقوب صنوع من مفهومه كوسيلة من وسائل النقد الاجتماعى خاصة فى البدايات الاولى . ومن ثم فقد اتجه بمسرحه وجهة رسمية ، وتلمس له الحياة فى قصر عابدين ، لينال بركة الخديوى اسماعيل .

صحيح أن الخديوى اسماعيل ، حاول أن يجعل من مصر قطعة من أوروبا ، ولكنها القطعة المزخرفة ، التى ترضى فى نفسه جانب الطموح فى أن

يكون حاكمـا مرموقـا ، دون أن يتعرض هـذا الطموح لنقـد أو تجريح أو محاولة كشف ما فى الحكم من قصور ٠٠ ويدلنـا على ذلك ما ذهب اليـه بعض الدارسين (١٩) من أن مسرح يعقوب صنوع قـد أقفـل بعـد عامين من افتتاحه لاسباب سياسية ، عندما حاول يعقوب صنوع أن يتعرض من خلال مسرحياته الى مناقشـة بعض الاوضاع الاجتماعيـة السـائدة ،والتى من الممكن أن تؤدى مناقشتهـا الى سحب الارض من تحت أقـدام الطبقة الاقطاعية الجديدة ، التى تأصـل وجودهـا فى المجتمـع المصرى بعـد أن أثـرت ثراء فاحشـا نتيجة ارتفـاع سعـر القطن العالمى ، بعد مـا اشتعلت نيران الحـرب الاهليـة فى أمريكـا ٠

ونحن نعتقـد أن اقدام يعقوب صنوع على مثل هـذا النقـد لا يرجع الى سيطرة جانب النقـد الاجتماعى على مفهـوم المسرح فى ذهنه ، بقـدر ما يرجـع الى أن يعقوب صنوع حاول أن يستدر عطف قناصـل الدول الذين كان يتمتع بحمايتهم ومحبتهم ورعايتهم ، والذين بدءوا فى التبرم من تصرفات الخديوى اسماعيل ٠

كانت البداية متواضعة ، وأخـذ المسرح جانب التسلية ، تمشـيا مـع الجو العـام الذى انبثق منه ، ويعقوب صنوع نفسـه وضح ذلك بقوله : « ليس من السـهل أن أروى قصـة مسرحى ، ذلك المسرح الذى كان فى الواقع يستدر دموع الفـرح من عينى ، غير أنهـا كانت ، فى الغـالب ، مصحوبة بالألـم ٠

« ولد هـذا المسرح فى مقهى كبير ، كانت تعزف فيه الموسيقى فى الهواء الطلق ، وذلـك فى وسط حديقتنـا الجميلة (الازبكية) ٠ فى ذلـك الحين ، اى فى سنة ١٨٧٠ ،كانت ثمة فرقة فرنسية قوية تتألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين وفرقـة تمثيلية ايطالية ، كانتا تقومان بتسلية الجاليـات الاوروبية فى القـاهرة ٠ وكنت اشترك فى جميـع التمثيليـات التى تقـدم فى ذلـك المقهى » (٢٠) ٠

فالجو الفنى العـام المحيط بيعقوب صنوع ، اذن ، هـو جـو التسليـة والبهجة والسرور ٠ هـذا الجو الذى وجدت فيه الطبقة الجديدة التى ورثت احتكارات محمد على ، وطبقة الضـباط المسرحين ، والمثقفين العائدين من

أوروبــا ، والتجــار الذين أثروا ثــراء فاحشــا ، بعــد السيولة النقدية الكبيرة فى أيــدى ملاك الارض الجدد ، والمتشبهين بالجاليات الاجنبية ،، أصحــاب الامتيازات الكثيرة والذين كثيرا ما كانت تفد اليهم بعض الفــرق الاوروبية للترويح عنهم فى غربتهم على نحــو ما رأينا منذ قليل ٠ هذا الجو بوجــه عام جعل من جمهور القــرن التاســع عشر جمهورا « يطلب التسلية والترفيه وينشــد المتعة الهينة اليسيرة » (٢١) ٠

فليس غريبا اذن ، ن يفتتح صنوع مسرحه بأوبريت (راستور وشيخ البلد والقــواص) (٢٢) ، والتى ضمنها كثيرا من الاغانى الشــائعة ، على نحــو ما ذكــر ، عندما قال : « وحين آنســت أننى أجيد بعض الاجــادة فن المسرح كتبت غنائيــة من فصــل واحد ، باللغــة الدارجة ، لان العربيــة كاليونانيــة فيها الفصحى رالعامية ، واقتبســت للمقطوعات الغنائية ألحانا شــعبية » (٢٣)

فى مثل هــذه البيئة نشــأ مسرح صنوع وترعرع ، ولقى التشــجيع من الســلطان ، والاقبال من جماهير الطبقــة الجديدة ، ولم يصــادف المسرح المشــكلات فى عروضه الاولى ، ما دام صنوع قد التــزم بأســلوب التطريب، وأصــبح صنوع هو منشىء (التياترو) العربى فى مصر ، ونســـتطيع أن يكشــف هذا الاتجــاه من الحوار التالى ، الذى ضــمنه صنوع مسرحية « موليير مصر وما يقاســيه » ، وهى المسرخية التى قص علينــا فيها تاريخ هــذا المسرح وتطوره : (٢٤)

اسطفان : من خصوص عمنا جمس يكفيــه مدح جرائد الشرق والغرب فيــه ٠ دا رجــل شــهدت له العلماء بأنه فريد العصر ، ما أحــد قبله عمــل تياترو عربى فى مصر ٠ وأفــــندينا أنعم الله عليه بالعــافية والخير ، لما لعبنا أمــامه سماه موليير ٠ وموليير هو مؤسس التياترات الفرنســاوية ، وعمنا جمس منشىء التياترات العــربية ٠ فمن وقتهــا فى سراية عابدين ، وفى الدوائــر والدواوين ، ما حدش يســميه جمس يا مون شــير ، جميعهم يقولو له يا مســيو موليير ٠

مترى : والله يســتاهل لانه قاس عذاب أليم فى انشــاء التياترو العربى العظيم ودرانيت باشا رئيس الاوبرا والتياترو الفرنســـاوى ، اللى كان

أصله أجزجى لهجاوى ، وكان يضرب حقن لعباس باشا جنتكمان ، كان لأنشاء تياترو العربى اكبر عدو ودشمان • انما جمس دا جدع مكار طلع عليه خامه ، وخلى دمه فار •

اسطفان : ياما ضحك الخديوى اسماعيل ، ليلة ما لعبنا فى قصر النيل • على لعبة راستور وشيخ البلد والقواص ، وقال لدرانيت جمس ما هوش خباص • أهو نجح وعلم التشخيص لاولاد وبنات ، اللى عمرهم ما رأوا التياترات •

ويبدو أن رحلة صنوع فى سن متقدمة الى ايطاليا حيث شاهد مسارحها ، أدت الى اكتشافه أن وظيفة المسرح ينبغى أن لا تقتصر على التسلية فقط ، وانما ينبغى أن تعلم ايضا • « فالكاتب المسرحى يفسر الانسان للانسان ويصور له ما انطوى عليه • وأنت حينما تشهد انسانا يسبب التعاسة للآخرين فوق خشبة المسرح ، فربما عرفت نفسك ، وتبينت حقيقة امرك فيما يقوم بفعله » (٢٥) •

ومن هنا فاننا نلمح بعد البداية المتواضعة عند صنوع تطور هذا المفهوم فى مسرحه ، فى مقولات كثيرة نقتطف منها ما يأتى :

(المسرح يؤدى الى الرقى والمدنية) (٢٦)

(القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب) (٢٧)

(الكوميدية تشمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس) (٢٨)

واتجه صنوع الى كتابة الروايات ذات الطابع السياسى التى يناقش فيها الاوضاع السياسية والاجتماعية المتردية • كما هو واضح من هذا الحوار (٢٩) :

حبيب : بالله عليك ما بقتش تكتب لنا روايات تذكر فيها لفظة حرية وحب ووطن ومحاربات • والا قل على التياترو العربى يا رحمن يا رحيم ، والحدق يفهم بقى رجعنا للعبنا القديم •

جمس : كلام غريب ، ياس حبيب • لكن كلام مليح ، وفى محله صحيح • انما كل مؤسس تياترو ومنشىء روبابات ، ملزوم يتمم جميع

الواجبات • واجبات معلومة عنده يا حبيب ، وهى ان القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب •

وكان أن جر هذا الاتجاه المتاعب على صنوع ، لان المشاهدين الذين ما حضروا الا للترويح كان يؤذى مشاعرهم هذا الاتجاه الذى يعرى كثيرا من أوضاعهم وسلوكهم ، على نحو ما سوف نرى ، عندما نتعرض لما تضمنه هذا المسرح من مناقشة لبعض القضايا • وهذا هو صنوع ، يحدث نفسه فى مونولوج طويل بمسرحية موليير وما يقاسيه : (٣٠)

« يعنى ما يصحش الا واعمل تياترو لاولاد العرب ، ما نعبنى منه الا عقلى خف وبيتى انخرب • وأنا كان مالى ومالدى الشبكة ، اللى زى الطين ، اللى ما طرح لى فيها بركة رب العالمين • كنت راجل مرتاح متهنى ، وكانت الهموم بعيدة عنى • واليوم اللى دخلت التياترات ، وانشغلت فى تاليف الروايات رفعت وانسليت وانتلف حالى ، وتركتنى التلامذة ، وتعطلت أشغالى • وبقى لى عوازل وعدوين ، ومن الغيره بالجرائد على نازلين • لكن أنا تحمل كيد وغيظ الاعادى ، على شان خاطر عيون أولاد بلادى • مثلا صار لى ثلاثة سنين أدرس بالمهندساخانة ، وجميع التلامذة ، منى مبسوطة فرحانة • فلما أنشأت التياترو العربى ، الناظر المكار ، على باشا مبارك منى غار • خصوصا لما أمر أفندينا يزودنى الماهية ، حالا أمر برفتى من المدارس الملكية • ما علينا ربنا كريم وحليم، يكافىء الصادق الامين ويعاقب اللئيم • ايش من عالم زفت دول ناس ما يختشوش • بعثت لهم حسن يقول لهم ده جمس ، بينتظركم فى التياترو من طلوع الشمس • لا شك أن واحد ابن هرمه عصاهم على ، ربنا ينصرنى عليه ، وأدوسه تحت رجلى •

ولا شك أن (ابن هرمه) هذا كان من الكثرة بحيث أدى تأثيره الى اغلاق مسرح صنوع • واتجاهات (ابن هرمه) كانت كثيرة ومتنوعة • فالفرق الاجنبية كانت تريد لنفسها أن تستأثر بهذا النشاط • ولا شك أن الاجانب الذين كانوا يقيمون فى مصر » كثيرا ما استجابوا للفرق الوافدة اليهم من أوطانهم ، فى أن يؤثروا على الخديوى اسماعيل ، لاغلاق هذا المسرح ، كى يخلو لهم المجال • ولقد احس يعقوب صنوع نفسه بهذا عندما

اكتشف معاكسة درانيت باشا (رئيس الاوبيرا) له • فعنده ، وعند بنى جنسه ألوان من التسلية تناسب وتلائم اتجاه الحاكم ، واتجاه الطبقات المتطلعة اليه ، والمتعلقة به •

وقد يكون (ابن هرمه) هذا احد الرواد فى ذلك الوقت ، الا أن الباعث على تحريضه اقتناعه التام بأن جو المسرح لا يناسب البيئة المصرية المحافظة ، خاصة ، وأنه قد كون فكرة مسبقة تغض من مقام هذا النشاط الفنى فعلى مبارك ، كان قد شاهد فرقة أولاد رابية الجوالة ، وحمل عليها ، ومن ثم فقد حمل على أى نشاط فنى يمت بصلة الى هذا المظهر ، يقول على مبارك : « فأما أولاد رابية ، فانهم يدخلون فى تقليد بعض أحوال حاضرة أم أمور ماضية ، يأخذون فى تمثيلها وتصويرها وابرازها فى معرض المحسوس المشاهد سواء كانت أمورا اختراعية وهمية لا مستند لها سوى المخيلة ، أم كانت أمورا حقيقية حصلت فى الواقع ونفس الامر » وقد يكون لهذه التقليدات فى بعض الاحيان نفع فى الجملة ، بأن يدخل فيها تقبيح واقعة سيئة حصلت فى الزمن الحاضر أو الغابر من بعض الناس ، فيرونها فى معرض التشنيع والتفظيع مفرغة فى قوالب الهزل والسخرية ، فيضحك منها من يراها ، وقد يراها من كانت حصلت منه أو من هو على حال مثلها ، فيستنكف أن يعرف بتلك الحالة المنكرة التى صارت مثلا أو اضحوكة لأعالى الناس وأسافلهم ، وتكره نفسه بالضرورة أن يكون معروض تقليد هؤلاء القوم ، وموضوع أضاحيكهم ، فكيف عن تلك الحالة القبيحة ، ويرجع عن معاودتها ، ويأخذ نفسه بالاقلاع عنها •

« فهذه غاية ما يتلمس لهم من المزية والفائدة ، أنه قليل نادر كالمعدوم ، وغالب أحوالهم — على ما سمعته عنهم ورأيته فى بعض الاحيان منهم — مبنى على الفحش والسخف والعيب ، مما تأباه النفوس وقحة الطباع من الافعال الفظيعة والاقوال الشنيعة ، التى ينفر منها كل من له جانب من العقل والدين ومسكة من الحياء والحشمة (٣١)

ربما كان لهذه الخلفية تأثيرها على ذهن على مبارك ، وربما كان لربطه بين الفن والدين ، والعرف المتمثل فى الحياة والحشمة ، ربما كان لهذا تأثيره فى ان يقف على مبارك فى وجه نشاط صنوع • ونحن نعتقد

زا هذه الخلفية - لا (الغيرة) ، كما ذهب صنوع هى التى أدت الى أن يقفعلى مبارك هذا الموقف الذى أخذه عليه صنوع .

ورفاعة رافع الطهطاوى ، وهو المثقف الذى قاد الحركة الفكرية ردحا طويلا من الزمان ، بعد عودته من اطلاعه على جوهر الحياة الفرنسية ، والذى عاصر مسرح يعقوب صنوع ، لم يكن من المحبذين للحركة المسرحية على أيامه ولم يزد تعليقه على هذا الفن عن الاندهاش ، وربط بين انهيار الشعب الفرنسى به ، وبين ابتعادهم عن أمور الطاعات . فلو كان للدين تأثيره فى حياتهم ، ما كان لهم مثل هذا الانصراف . ومن ثم فقد أفصح عن هذا الاندهاش عندما تحدث عن متنزهات مدينة باريس ، فى رحلته الشهيرة اليها .

يقول : « أعلم أن هؤلاء الخلق حيث انهم بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لا شغل لهم بأمور الطاعات ، فانهم يقضون حياتهم فى الامور الدنيوية ، واللهو واللعب ، ويتفننون فى ذلك تفننا عجيبا .

« فمن مجالس اللهو عندهم تسمى (التياتر) بكسر التاء المشددة ، وسكون التاء الثانية) ، و (السبكتاكل) وهى يلعب فيها تقليد سائر ما وقع ، وفى الحقيقة أن هذه الالعاب هى جد فى صورة هزل ، فان الانسان يأخذ منها عبرا عجيبة ، وذلك لانه يرى فيها سائر الاعمال الصالحة والسيئة ، ومدح الاولى ، وذم الثانية ، حتى ان الفرنساوية يقولون : انها تؤدب أخلاق الانسان وتهذبها ، فهى وان كانت مشتملة على المضحكات ، فكم فيها من المبكيات . ومن المكتوب على الستارة التى ترخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاطينية ما معناه بالعربية (قد تصلح العوائد باللعب) . (٣٢)

وحديث الطهطاوى فيه من الاحجام أكثر مما فيه من الاقدام ، على الرغم من أنه يعترف بأن « التياتر عندهم كالمدرسة يتعلم فيها العالم والجاهل وقد يكون ذلك راجعا الى البيئة المحلية التى قفزت الى ذهنه ، عندما رأى هذا الفن بباريس ، وتذكر ما كان عليه هذا الفن من هوان ، فى مصر ، وكيف ينظر الناس الى أهله والعاملين فيه . انها نظرة قد أثر فيها التزمت الدينى ، والترفع الاجتماعى ، والحياء المصطنع ، الذى يأبى أن

يخالط الرجال النساء . ولقد أفصح الطهطاوى نفسه بعد ذلك عن هذا الاحساس الذى استدعاه وقارن ، عندما ربط بين هذه الفنون وفن المخايلة فى مصر قبل الرحيل : « ولا أعرف اسما عربيا يليق بمعنى (السبكتاكل) (٣٤) أو « التياتر » غير أن لفظ (سبكتاكل) معناه منظر أو منتزه أو نحو ذلك . ولفظ (تياتر) معناه الاصلى كذلك ، ثم سمى بها اللعب ومحله ، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليا ، بل الخيالى نوع منها (٣٥) . كما أن النساء الممثلات ، والرجال الممثلين يشبهون العوالم فى مصر . (٣٦)

وهكذا فان تأرجح مفهوم المسرح بين التسلية والتطريب ، وبين النقد والتهذيب ، عند صنوع فى بيئة استنكفت على المسلمين الانصراف عن الطاعات أدى الى فقدان هذا المسرح مبررات وجوده أيام اسماعيل ، خاصة وأن البيئات الاجنبية ، والمتفرنجة ، كانت لها فرقها الوافدة ، التى تحمل لها الفن الذى يوافق ميولها واتجاهاتها فى ذلك الوقت .

محمد عثمان جلال :

ولقد اضطلع محمد عثمان جلال خريج مدرسة الالسن بحركة تمصير كبرى عن الادب الفرنسى ، لبعض مسرحيات موليير وراسين . ثم ألف مسرحية واحدة كوميدية هى رواية (المخدمين) . ومن خلال حركة التمصير والتأليف يتضح فهم (جلال) للمسرح . ان هذا الفهم ذو شقين : الاول الشق الكوميدى وفيه غلب جلال جانب الطرب المزوج ببعض النقد الهادف ، لتلك العادات التى كانت شائعة على أيامه ، مستهدفا بذلك احداث حركة تغيير فى كوميديات موليير التى نقل عنها ، بما يتناسب مع بيئتنا الشرقية ، وعاداتنا الاسلامية .

وقد صرح جلال بهذا الاتجاه عندما قال : « ثم أخذت فى ترجمة التياترات ، وبدأت بكتاب يسمى الشيخ متلوف ، نظير ترتوف الذى عمله موليير بفرنسا ، مع التزام نظمه كأصله ، ومراعاة عوائد الشرق » (٣٧)

ومن هذه العوائد ـ فضلا عن الصلات الاجتماعية ، رسوخ مفهوم الطرب فى أذهان الشاهدين . فالمسرح هو « الانشراح والانبساط (٣٨)

ولعل أول رواية قام بتمصيرها هي رواية الشيخ متلوف ، لانها نشرت على حده سنة ١٢٩٠/١٨٧٣ م (٣٩) ٠ ومن ذلك يتضح ان اتصال جلال بالمسرح ، ربما يكون راجعا الى تلك الحركة المسرحية الواسعة التى قادها صنوع ابتداء من سنة ١٨٧٠ ٠ ولما كان صنوع قد اتجه بمسرحه وجهة كوميدية ، فقد تغلب مفهوم الكوميديا على الاختيار الاول لجلال ٠ ومن هنا كان تمصيره للشيخ متلوف ، مراعيا فيها وفى غيرها من روايات موليير ظهور عنصرى الطرب والامثال ٠ يقول جلال عن تمصيره لهذه الروايات : « انها الروايات المستعذبة ، والحكايات المطربة المشتملة على الحكم والامثال ، وبديع الغرائب التى هى كالسحر الحلال ، المسبوكة فى قالب اللغة العرفية ، المستخرجة بفصيح الترجمة ، من لباب اللغة الفرنساوية ، من كتاب موليير الشهير ٠ (٤٠)

كان طبيعيا بعد أن استمرأ جلال رضاب موليير الكوميدى ، ان يتجه الى تمصير وترجمة بعض روايات راسين ، المعلم المقابل لموليير فى الادب الفرنسى لما كان عليه من اتقان تام للسان الفرنسى ٠ ومن هنا يظهر لنا الشق الثانى فى فهمه للمسرح ، أعنى به الشق التراجيدى ٠

قرأ (جلال) مسرح راسين ، واختار بعض رواياته التراجيدية ٠ وأصبح للتراجيديا مفهوما الخاص فى ذهنه ٠ يقول (جلال) فى تقديمه لكتابه (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة) : بعد حمد الله ، والصلاة والسلام على النبى وآله ، يقول مترجم هذا الكتاب ان من الروايات الجارى تمثيلها فى أوروبا ما يسمونه بالتراجيده وهى عبارة عن وقائع تاريخية اما حربية أو عشقية ٠ (٤١)

اقتصر مفهوم التراجيديا ، اذن ، عند جلال على رواية التاريخ ، دون ان يدرك أن المؤلف المسرحى ، يقف موقفا مغايرا للمؤرخ من التاريخ ٠ ولكن يبدو أن مجرد اطلاعه على هذه المسرحيات ، نشط فى ذهنه ما للتاريخ من عظات وعبر وأمثال ، وهو تنشيط زكاه ما للكوميديا من عظات وحكم وأمثال فيما أقتبسه جلال ٠

على أن (محمد عثمان جلال) ، بعد هذا أراد أن يجعل من رسالة المسرح التعليم والتاديب ٠ فقد كتب فى مقدمة الاربع روايات من نخب

التياترات : « ليكن فى علم العامة ، وليخلد فى أذهان تلك الامة ، ن التياترات موضوعة للتعليم والتأديب والتربية والتهذيب ، وأن أوروبا ما اتخذتها عن قريب ٠ بل روتها قدما عن الرومانيين ٠ وتلقتها عن قدماء اليونان والمصريين ٠ ذلك لما فيها من تعليم الصبيان ، وتدريب الشبان ٠ وأنها تورث الجرأة عند المكالمة ، وتلهم الحجة لدى المخاصمة ٠ وهى على اقسام : منها المطرب والمعجب ، والمبدع والمغرب ، والموجع والمشكى، والمضحك والمبكى ٠ وما المضحك الا من باب الهزل المقصود به الجد واللعب الذى باطنه الكد ٠ فهى أولى بان نخلى لها طرسا ، ونكثر منها غرسا ، ونجعل لها فى المكاتب درسا ٠ وأن نترجم منها الكتب العديدة ، بعد أن ننتخب القطع المفيدة ٠ لتكون للمدارس روضة ، وللمنتزهات غيضة ٠ فاننا فى عصر بالتقدم مزهر ، وزمن بالتقدم مثمر ٠ (٤٣)

ورسالة المسرح عند (جلال) هى تقليد السلوك الردىء للعدول عنه ولقد علق (جلال) على متفرج أحدث ضجة فى مسرح بعد محاولة اخذ كرسى قبل بدء العرض مباشرة بقوله : (٤٤)

انغظت واصل ما بقا عندى جلد وقلت يا ربى كدا أولاد البلد
خلقتهم كبار قوى زى العجول ولا خلقتش ليه فى رءوسهم عقول
لو كان مؤلف للتياترو ينتبه ويقلد اللى فى سلوكه مشتبه
واللى خرج عن الاصول يقلده وبالكلام يخوفه ويهدده
حتى تتوب كل الصرم وتعتبر والنطع يتربى وللذوق ينجبر
أحسن بقينا معيرة عند الدول واننا السرت البقاية من الاول

عبد الله النديم :

ولعل عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية ، أراد أن يستخدم المسرح كوسيلة من وسائل الدعوة الى أفكاره معتبرا أن المسرح أداة من أدوات تشكيل الرأى العام ، بطريقة مباشرة ، تقرب من الخطب الكثيرة لتى كان يلقيها فى كل مكان ، ومن مقالاته الصحفية العديدة ٠

ومن ثم فان النديم انتهز فرصة عمله كمدير للمدرسة الخيرية الاسلامية ، وألف مسرحيتي : (الوطن) و (العرب) ، ومثل تلاميذ هذه المدرسة هاتين الروايتين ، ليكون أول نشاط مسرحي مدرسي (٤٥)

وكانت الغاية من تمثيـــل هاتين المسرحيتين ، تمرين الطـلاب على أساليب الخطابة والجدل ، وبث روح الغـيرة والوطنيـــة فى نفوسهم ٠ (٤٦)

ونحن نعتقد أن الخلط بين مفهـــوم المسرح والخطابة ، ووظيفـــة كل منهما استمر ردحا طويلا من الزمان ٠ فعندما شكل نجيب الريحانى جمعية ترقى التمثيل العربى سنة ١٩٠٨ ، ذكر فى كتابه الى جـــريدة الاهرام أن « فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف ٠ ولما كان هذا الفن ساقطا لا يلتفت اليه فى القطر المصرى ، بعكس البلاد الاوروبية ، عزمنا بحوله تعالى على احياء هـــذا الفن بكل قوانا ، نحن بعض المخـــرجين من المدارس الثانوية ، وبعض المستخدمين فى القاهرة ٠ وآتيناكم بهذه العجالة آملين أن تبدو آراءكم فى هذا الصدد ٠

« ثم اننا عزمنا أيضا على انشاء جمعية للخطابة ، تنعقد فى كل اسبوع مرة ٠ ونحن الآن على وشك انتهاء هذا العمل ، وكل آت قريب » ٠

فاملنا أن تحثوا أهل العلم والأدب ٠ كما أننا سننشر على صفحات الجرائد موعد افتتـــاح هذه الجمعيـــة ، ونرســـل لأرباب الأدب أوراقا للحضور » (٤٧) ٠

هناك استمرار ، اذن ، للجميع بين فنى التمثيل والخطابة وهذه النظرة استمرت متنشية فى جميع مدارسنا حتى اليوم ٠ وكأن التمثيل من الخطابة والخطـــابة من التمثيـــل ٠

مصطفى كامل :

وعلى كل فان شخصية وطنية أخرى ، دخلت المسرح لمرة واحدة ، تبث أفكارها « بطريقة مباشرة ٠ وكأن المسرح بالنسبة لها منصة خطابية أيضا ٠ تلك هى شخصية الزعيم مصطفى كامل ، الذى قال عن مسرحيته الوحيدة (فتح الاندلس) : « وقد اخترت من الموضوعات التاريخية ، موضوع فتح الأندلس لأنه من أجمل الفتوحات الاسلامية ، التى فاز فيها المسلمون فوزا مبينا ٠ وقد أحطت فى هذا الموضوع الحقيقة بالخيال ، غرضا لاظهار المقصود بكامل مظهره » (٤٨) ٠

ولم يكن هذا الخيال الذى عناه الزعيم الا أفكاره وآراءه ، التى نذر حياته للدفاع عنها فـ « المؤلف لايدع فرصة سانحة تفوته ، دون أن يبث

أفكاره السياسية والوطنية ، ودون أن يمجد العرب والمسلمين ، ويلمح الى الجهاد فى سبيل طرد الدخلاء من مصر ، ويشيد بمكانة الخلافة العظمى فى نفوس المصريين قاطبة » (٤٩) ٠

نجيب حــداد :

ولقد ساهم نجيب حداد فى الحركة المسرحية فى مصر مساهمة فعالة عن طريق الترجمة والتاليف » بعد أن قدم والده الشيخ ســليمان الحداد الى مصر من لبنان سنة ١٨٧٣ ، وألف بعد ذلك جوقة التمثيلى الخاص به سنة ١٨٨٧ ، والذى دعاه (الجوق الوطنى المصرى) (٥٠) ولقد غذى نجيب حداد جوق والده وغيره من الأجــواق بمسرحياته ، التى لم تخرج فى الغــالب الأعم عن المفهوم الشائع عن المسرح فى الفرق الشامية الوافدة الى مصر ، وهو حبها للتطريب الذى يساير رغبات الجمــاهير ٠ وعلى الرغم من أن (الحداد) حاول أن يكون أمينا فى ترجماته ، فانه « كان يعرف تماما حب أولاد بلده للموسيقى والطرب ٠ ولذلك فقد أبلج نخبة من الألحان فى مواقع مناسبة من مسرحياته ، وعلى سبيل المثال ، أغنيات روميو التى يعبر فيها عن حبه لجولييت » (٥١) ولقد ساعده على تقديم هذه الأغانى أنه كان يملك قدرة كبيرة فى نظم الشعر (٥٢) ٠

على أن الجديد الذى أضافه الحداد الى عالم المسرح ، هو اتجاهه الى المسرحيات الرومنتيكية ، لأنها تتجاوب مع المثل الشعبية العربية » وتلتقى مع القصص الشعبى العربى ، فى الأعمــال البطولية الخارقة ، والمواقف الغرامية العنيفة ، وما يحيط بها من شعر حماسى ، ومواقف خطــابية رائعة مؤثرة » (٥٣) ٠

حاول اذن نجيب حداد ، ان يتوافق مع الذوق العام ، الطرب والعواطف الجياشة التى عرف بها العرب من قديم الزمان » حتى لا يصــاب مسرح والده » أو المسارح الأخرى التى أقبلت على عرض مسرحياته ، واخراجها ، بالانهيار المادى ٠ ولقد نجح فى ذلك ، عندما نقل الى الجمهور ما كان محببا اليه ٠ وان تعمير جوق والده من سنة ١٧٧٨ الى سنة ١٩٠٦ (٥٤) ، لخير دليل على ذلك ٠ وكأننا هنا بازاء الكاتب المسرحى الاسبانى (لوب دى فيجا) الذى كتب يوما يقول : « اننى حينما اشرع فى كـتابة احدى مسرحياتى ،

فاننى أغلق على جميع القواعد والقوانين بعشرة مفاتيح ، وأصرف النظر عن بلوتس وتيرانس ، حتى لا يصرخا فى وجهى كما هى الحقيقة عادة حتى فى الكتب البكماء ، لأننى أكتب بأسلوب الذين ينشدون استحسان الجمهور الذى يجب مسايرته فى جهله وحماقاته ، ما دام هو الذى يدفع ثمنها » (٥٥)

ونريد الآن أن نقف عند الاسس التى اســتند اليها هؤلاء الرواد فى مفهومهم عن المسرح ٠

الخلفيــات :

لقد كان هناك بعض التمثيليات التى تشبه الى حد بعيد (الفارس) فى القرن الثامن عشر ، كما يروى بعض الرحــالة الأوروبيين (٥٦) الذين زاروا مصر ثم انتشرت مع مستهل القرن التاسع عشر فرق المحبظين ٠ وقد وصف الرحالة ادورد وليم لين تمثيل فرقة من هذه الفرق بقوله : « كثيرا ما يسلى المحبظون ، وهم ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة ٠ وأكثر ما يرون أثناء الحفلات الســابقة الممهدة للزواج والطهور فى منازل العظماء » وأحيانا فى ميادين القاهرة العامة ، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين ، والعابهم لا تستحق الذكــر كثيرا ٠ وهم على الاخص يلهــون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشــة » (٥٧) ٠ وكثيرا ما كانت تستخدم هذه الفرق الطبل والزمر والرقص ، وهى الوسائل التى أطربت الجمهور ، والتا تأصلت حتى اليوم فى اقبال جماهيرنا المسرحية عليها ، مما حدا بالدكتور على الراعى الى ضرورة الالحاح على استخدام « العروض المسرحية المتعددة الألوان ، بين دراما وموسيقى وغناء ورقص » (٥٨) ٠

اكتشف الرواد بفطرتهم غريزة أبناء وطنهم ٠ ومن هنا كان أن فضل مارون النقاش « الاوبرا لأنه الذ وأشهى وأبهج وأبهى ، ولقد ظن أن الناس يشاركونه الميل نفسه » (٥٩) ٠

وقلده القبانى الذى « الذى خلق جوا مسرحيا جــديدا قوامه الرقص والفكاهة والغناء (٦٠) ، بعد أن حضر الى مصر ٠

على أن نظرة على واقع المسرح الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، وهو المسرح الذى مصرنا عنه كثيرا ، وترجمنا عنه كثيرا « تؤكد التيار الذى ذهب اليه هؤلاء الرواد ٠ » فى منتصف القرن الثامن عشر ، وعلى التحديد ســنة

١٧٥٠ ، ظهرت بوادر ثورة عاتية على المذهب الكلاسى الحديث ، بل المذهب الكلاسى بحذافيره . وكان ذلك حينما ظهرت رسالة « (جان جاك روسو) التى طالب فيها بالرجوع الى حضـــن الطبيعة الدافىء ، والثورة على كل ما يقيد الروح الانسانية بالقيود والتقاليد .. ثم عاد رسو الى تثبيت دعائم ثورته فى (اعترافاته) ، ذلك الكتاب الكتاب الذى دخل كل بيت ، وأصبح رفيق كل شـــاب .

« على أن المسرح الفرنسى ظل جامدا يترنح فى بقايا قيود المذهب الكلاسى الحديث حتى أتاح له الله الكاتبين : الكسندر ديماس (الأب) ، والفرد دى دى فينى فى أواخر الثلث الأول من القرن التاسع عشر . أذ شرع كل منهما يكتب بعض المسرحيات ذات الصبغة الرومنسية » (٦١) .

ثم كان أن انتصرت الرومنسية فى فرنسا سنة ١٨٣٠ ، « وهو التاريخ الذى عرضت فيه مسرحية فيكتور هوجو (هرنانى) فى الكوميدى فرانسيز .

« ومن الملاحظ أن مسرحيات الحركة الرومانسية فى فرنسا تختلف عن شبيهاتها فى ألمانيا — اذ انها (الفرنسية) ، أقرب الى الميلودراما كما نعرفها اليوم — (فهرنانى) والمسرحيات الأخرى كانت تستعمل حيلا ميلودرامية كالتنكر والهروب المصطنع والسلالم المخفية .. الخ . وان كانت تختلف عن الميلودراما اليــوم فى أن نهايتها كانت غير ســـعيدة . كما كـانت تعنى بالشـخصيات أكثر ، وهرنانى مسرحية تعالج الحب والواجب فى شـاعرية وعنف لم يكن بعد مالوفا على المسرح » (٦٢) .

ثم كان أن زاحمت الميلودراما تلك الحركة الرومانسية ، خاصة ، وأن مسرحيات فيكتور هوجو والكســـندر دوماس « كانت أقرب ما تكون الى الميلودراما برغم انها عاطفية ومؤثرة » (٦٣) .

« ولعل أوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة فمهما كانت المآسى التى يعانى منها الفضـــلاء ، ومهما كانت قوة الخبثاء الشريرين ، فنحن نجد أن فى الميلودراما الفضيلة دائما تكافأ ، والرذيلة دائما تعـــاقب » (٦٤) .

لم تكن الرومانسية ، والميلودراما وحدها فى الميدان ، وان زاحمهما فى الوقت نفسه ، المذهب الواقعى والمذهب الطبيعى ، ولكن المظهرين الأولين «

لاءما طبيعتنا العربية :الرومنسية بما فيها من خيال ،والميلودراما بما يصاحب الأداء فيها من موسيقى . ومن هنا فان المذاهب المسرحية السائدة فى فرنسا ، والتى نقلنا عنها هذا الفن أدت ألى سهولة غرسه ، والى تقبل مفهومه عند الرواد والمشاهدين .

بيد أن هؤلاء المشاهدين لم يكونوا على قدر كبير من التنوع ، لأن الطبقة المتوسطة هى الطبقة التى تعاملت مع المسرح الذى لم يحاول هدم قيمها ، وانما اكتفى بتقديم ما يطربها ويهذب من سلوكها ، ومشاغلتها . أو مناوشتها ، فى القليل النادر . هذا على الرغم من أن يعقوب صنوع يبالغ فى وصفه للجمهور الذى حضر حفلته الأولى بقوله : « وكان المنظر الماثل أمامى أكثر من ثلاثة آلاف شخص ، بين رجل وأمرأة ، من مختلف الاجناس من جميع البلاد » (٦٥) .

انه جمهور منتقى ، منتقى بالضرورة ، ولو لم يكن كذلك ، لتأصلت جذور المسرح فى هذا القرن ، ولازداد نموه ، وتنوعت رسالته ، وتعددت اتجاهاته . « فنظرة تاريخية عامة على المسرح تشير بجلاء الى شىء واحد ، وهو أن المسرح يبلغ أعظم قوته حين يكون النظارة فيه قطاعا مستعرضا للمجتمع كله فى عصرهم . وكلما كان جمهور النظارة جامعا على هذا النحو ، بدا أن قوة خفية أكبر تتملك قاعدة المسرح . وهذا لا يعنى بالطبع ان فى عهد كذا يذهب كل فرد فى المجتمع الى المسرح . ان هذا قد يحدث فى أماكن معينة كأثينا القديمة على سبيل المثال ، لكن كل مايطلب هو أن تكون جميع الطبقات ممثلة لا أن تكون مجتمعة بالضرورة » (٦٦) .

ان هذا الجمهور ، جمهور طلع عليه الرواد بمفهوم جديد للمسرح ، ورسالة مستحدثة ، حاولوا فيها غرس بعض القيم على حذر شديد . وهو جمهور لم يعلم من التقاليد المسرحية الا القليل . ومن ثم شغل المؤلفون أنفسهم بشرح التقاليد المسرحية ، ورأينا أول لائحة مسرحية فى سنة ١٨٤٧ (٦٧) ، وهى لائحة تتعلق بالمسرح الايطالى ، الذى انشىء فى ميدان القناصل بالاسكندرية ، وقد نصت عى ما يلى : (٦٨)

المادة الاولى :

يوضع المسرح تحت رقابة السلطات المحلية ، أيا كان مالكه . وكل من

يضمن تمثيله أو حواره ، شيئا مما يمس الاحترام الواجب أداؤه للجمهور ، يحاكم ويوضع فى السجن عقب انتهاء التمثيل مباشرة ٠

المادة الثانية :

اذا أثار شخص ما ، ضجة ، أو قام بما يعكر صفو الهدوء العام ، لسبب أو لآخر ، يطرد حالا الى الخارج ٠ هذا فى المرة الأولى ، واذا كرر فعلته هذه يمنع نهائيا من دخول المسرح ٠ وهذا النظـــام يطبق على الأفراد ـ الذين يقصدون احداث شغب ٠

المادة الثالثة :

يمنع التدخين منعا باتا ٠ وكل من يخالف هذا الأمر يطرد الى الخارج ٠

المادة الرابعة :

يمنع الصفير ، واحداث الأصوات بالعصى أو الأرجل ، والتشويش منعـــا باتا ، ويطرد المخالفون الى الخارج ٠

المادة الخامسة :

فى الحالات غير المبينة ، وغير المنصوص عليها ، تتخذ الاجراءات اللازمة بحسب نوع المخالفة ٠

المادة السادسة :

ينبغى أن يتخذ ثمانية من الجنود ، و « وشاويش » مراكزهم داخل المسرح لتنفيذ الأوامر التى يصدرها مدير الشرطة ٠

ولم يكن لهذه اللائحـــة من تأثير كبير ، لأن السلوك فى المسرح سلوك حضارى ، لا تحكمه لائحة ٠ سلوك حضارى يحتمه وضـــوح مفهومه ، وتفهم رسالته ، وتقديس مكانه ،، ذلك الذى يلتقى فيه الانسان بالانسان ، لقاء حميما دافقا ومعبرا ٠

وعلى الرغم من هذه اللائحـــة ، وعلى الرغم من الحراســـة المشددة ، مازلنا نستمع الى أصوات تضج من عدم الهدوء وقلة الذوق ، وانعدام النظام ففى مسرحية الثقلاء التى مصرها (جلال) نطالع هذا الحوار : (٦٩)

دخلت جـــو! للتياترو! انشرح ... فى وقت ماكانت الستارة بتنفتح
الا وواحد جا طلب كرسى وصاح ... ووقتها كان الطلب هنــاك مبـاح
والناس فى سكته رايحة تستمع ... وتنبســـط من الكلام اللى طلـــع
وكـان الواجب عليه يرعى الأدب ... ويكون صاحب ذوق وحكمةفىالطلب
الا اخذ كرســيه بضجة وحشرة ... وعرض أكتافه وصــــدره وصدره

أن الآداب المسرحية تحتاج الى وضــوح تام لمفهوم المسرح عند المشاهدين وهذا مالم نستطع أن نلحظه فى كثير من القصص والنوادر التى تحفل بها حياة المسرح فى هذا القرن ، الا أن يكون هذا الوضـــوح هو جلب المتعة وقطع الوقت ، وهذا لا يشكل أية قيود على حرية الحركة والسلوك عند جمهور المشــاهدين ٠

هوامش الفصل الثالث

---

(١) نقولا النقاش : أرزة لبنـان ، ص ١٥ ، ١٦ ، ١٨ وأيضا :
د٠ محمد يوسف : مارون النقاش ، ص ١١ ، ١٢ ٠
(٢) المرجع السابق والصفحات ٠
(٣) د٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، والمسرحية ، ص ٢٧٥ ٠
(٤) المرجع السابق ، انظر ص ١٢ ٠
(٥) نفسه ، ص ٢٧٥ (مسرحية السليط الحسود) ٠
(٦) نفسه ، ص ١٧ ٠
(٧) المراجع السابق ، البخيل ، ص ١٦ ٠
(٨) نفسه ، ص ٢٧٥ ٠
(٩) د٠ احمد فـؤاد محمود متولى : حركات التجديد فى الادب التركى ، انظـر ص ٩٣ ٠
(١٠) نفسه ، ص ٩٤ ٠
(١١) د٠ أحمد فـ ؤ اد محمود متولى : حركات التجديد فى الادب التركى انظـــر ص ٩٤ ٠
(١٢) د٠ محمد يوسف نجم : حمد أبو خليل القبانى ، ص هـ من المقدمة
(١٣) أحمد فؤاد محمود متولى : حركات التجـديد فى الادب التركى ، انظـــر ص ٩٣ ٠
(١٤) شلدون تشينى : تاريخ المسرح فى ثلاثة الاف سنة ، جـ ١ ، ص ٣٦٥ ٠
(١٥) آلارديس نيكـول : علم المسرحية ، ص ٢٤١ ٠
(١٦) د٠ محمد يوسف نجم : احمد أبو خليل القبانى ، انظر ص هـ
(١٧) نفســه ، انظر ص « د » من المقـــدمة ٠
(١٨) د٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث ، ـ ٨٠ ٠
(١٩) ومنهم الدكتور محمد يوسف نجم ٠
(٢٠) المرجع السابق ، ص ٨٠ ٠
(٢١) سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية للدراما فى الأدب العربى ص ١٩٠ ٠
(٢٢) عبد الحميد غنيم : صنوع رائد المسرح المصرى ، انظر ص ١٠٣ ٠
(٢٣) نفسه ، ص ١٠٣ ٠
(٢٤) د ٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، المسرحية ، ص ٢٠٠ ٠
(٢٥) الارديس نيكول : علم المسرحية ، ص ٤٦٤ ٠

(٢٦) من محاضرة القاها بباريس سنة ١٩٠٣ عن مسرحه ، انظر ص ٨١ من كتاب المسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجـــم ٠

(٢٧) د ٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ٢١١ ٠

(٢٨) نفسه ، ص ٢٠٠

(٢٩) نفسه ، ص ٢١١ ٠

(٤٠) نفسه ، ص ٢٠٩ : ٢١٠ ٠

(٣١) على مبارك : علم الدين ، ج ٢ ، ص ٤٠٣ : ٤٠٤

(٣٢) رفاعة رافع الطهطـــاوى ، تخليص الابريز فى تلخيص باريز ، ص ١٦٥ ٠

(٣٣) نفسه ، ص ١٦٦ ٠

(٣٤)

(٣٥) نفسه ، ص ١٦٧ ٠

(٣٦) نفسه ، انظر ص ١٦٥ ٠

(٣٧) عى مبارك : الخطط التوفيقية الجـديدة لمصر القاهرة ، ج ١٧ ص ٦٩ ٠

(٣٨) د ٠ محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال مسرحيته الثقلاء ، انظر ص ٢٩٥ ٠

(٣٩٣) نفسه ، ص أ من المقـدمة ٠

(٤٠) محمد عثمان جلال : الأربع روايات من نخب التياترات ، ص ٢٤٠ ٠

(٤١) محمد عثمان جلال : الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، ص ٠٢

(٤٢) درسنا هذا الموضوع فى رسالتنا الجامعية الأولى : (المسرحية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث) ٠

(٤٣) محمد عثمان جلال : الأربع روايات من نخب التياترات ، ص ٠٣

(٤٤) د ٠ محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، مسرحية الثقلاء ، ص ٢٩٦ ٠

(٤٥) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث . انظـر ص ١٨٤ ٠

(٤٧) الاهرام ، العدد ٩١٧٧ ـ الاربعاء ١٩٠٨/٥/٢٧ ٠

(٤٨) مصطفى كامل ـ فتح الاندلس ، ص ٣ من المقدمة ٠

(٤٩) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٣١٠ : ٣١١ ٠

(٥٠) د ٠ محمد يوسف نجم : نجيب حداد ، ص ٢ من المقدمة ٠

(٥١) يعقوب لنداو : دراســـات فى المسرح والسينما عند العـرب ص ١٩٧ ٠

(٥٢) نفسه ، أنظر ص ١٩٦ ٠

(٥٣) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٢٧٠ ٠

(٥٤) د٠ محمد يوسف نجم : نجيب حداد ، انظر ص أ من المقدمة ٠

(٥٥) شلدون تشينى : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف ســـنة ، ج ١ ص ٣٦٦ ٠

(٥٦) ومنهم الرحالة الدنمركى كارستين نيبر Carsten Nievuher الذى زار القاهرة حوالى سنة ١٧٨٠ ٠ يراجـــــع د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، انظر ص ٧٣ ٠

(٥٧) ادوارد وليم لين : المصريون المحدثون ، شـمائلهم وعاداتهم ، ص ٢٩٠ : ٢٩١ ٠

(٥٨) د ٠ على الراعى : الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى ، ص ١٢٦

(٥٩) د ٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، ص ١٢

(٦٠) د ٠ محمد يوسف نجم ، أحمد ابو خليل القبـــانى ، ص و من المقـــدمة ٠

(٦١) درينى خشبة : أشهر المذاهب المسرحية ، ص ١٠٨ ٠

(٦٢) د ٠ رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص ١٢٧

(٦٣) اشلى ديوكس : الدراما ، ص ٥٧ ٠

(٦٤) د ٠ رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص ١٣٣٠

(٦٥) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٨١ ٠

(٦٦) الارديس نيكول : المسرحية العالمية ، ج ٥ ص ٣٤٤ ٠

(٦٧) « عثر على هذه اللائحة فى وثيقة مكتوبة باللغة الاطالية ، ومؤرخة فى ١٦ أكتوبر سنة ١٨٤٧ ، وموقعة باســـم ارتين بك — وهو أمريكى — وكانت هذه الوثيقة مرسلة داخل لفافة لاحدى المنشـــورات أو الخطابات الدورية الى سير تشارلز أ ٠ ميورى Charles Murray ، القنصـــل البريطانى العام فى مصر ، فيما بين ١٨٤٩ : ١٨٥٣ ، وهو الذى قام بتأليف كتـــاب Biography of Muhammed Ali (محمد على) » عن كتاب يعقوب لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ص ١١١٠

(٦٨) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٢١ : ٢٢ ٠

(٦٩) د ٠ محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ٢٩٥ ٠

الباب الثانى

مسرح القرن التاسع عشر

دراسة فنية

الفصل الرابع

لغـــة المسرح

كانت مشكلة اللغة من المشكلات المسرحية التا لازمت الفن المسرحى منذ بدايته · وأجابت عنهـا كل بيئة مسرحية ، أو أجاب عنهـا كل جيل بطريقتـه الخاصـة ·

عامية القرن التاسع عشر الاسباب والنتائج :

فلقد استعمل الاغريق بحرا يناسب الحوار أكثـر من غيره · وفى بدايـات عصر النهضة طرحت المشكلة مـرة أخـرى · وحاول جون دريدن اقـامة حـوار ومناقشة حول أيهمـا أصلح لكتابة المسرحية : الشـعر الحـر أم الشعر المقفى ·

على أن ظهور المدرسة الطبيعية كان ترجيحـا لمدرسة النثـر عـلى الشـعر ·

ولما كان ظهور الفن المسرحى فى بيئتنـا متأخـرا ، فاننـا نتوقع توتـرا دائمـا بين الكاتب وأداة التعبير · فالتراث « العربى ابتداء من العصر الجاهلى حتى نهاية العصر التركى يخلو من الأنوع الأدبية الفنية التا تقـوم على الحكايـة المخترعة كالملحمة والمسرحية · ولئن كان الباحث فى الآداب ـ الغربية يستطيع أن يقدم تصورا كاملا لتطور هـذه الانواع الادبيـة ابتداء من هوميروس واسخيلوس ، وانتقالا الى دانتى وشكسبير وبلزاك وكيتس ، فانه لا يستطيع أن يفعل هذا فى أدب لم يعرف هذه التقاليد الأدبية ولم يشـارك بالتالى » فى تطويرها » (١) ·

ومن ثـم فان حديثنـا عن مشكلة التعبير سـوف ينصرف الى هـذا القرن انصـرافا ·

ويجرنا الحديث عن لغة المسرح العربى فى القرن التاسـع عشر ، الى الحديث عن المنابع التى استند اليهـا ذلك المسرح · كان لهـذه المنابـع أثرها فى توجيه لغـة المسرح · فالمسرح اليونانى اتجه الى كتابة مسرحه شعرا ، لأن المسرح بدأ عندهم بعـد ظهور الشـعر الغنائى وكماله ، ونظـم الملاحم ، بـل بعـد كتابة التاريخ · ولقـد اعتاد اليونانيون انشـاد أشعارهم

على أنغام الموسيقى . « لقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية ، وفى انجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية ، ثم تقدمت على هذه الوتيرة فى كل من اليونان القديمة وانجلترا ، ومن ثمة بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التى تتبدى فى الحوار الحقيقى أحيانا . وأحيانا تتسق ألحانا عذبة أقرب من حيث الشكل الى الشعر » (٢) .

ويحدثنا شلدون تشينى عن نشأة المسرحية فى الهند فيقول : « وكيفما كان الامر فقد ظهرت المسرحية بعد ظهور الرقص والغناء والطقوس الدينية والقصائد والملاحم التى كان يقوم المنشدون بانشادها (٣) . » وكان النص يكتب عادة بالنثر الذى يتخلله قدر كبير من الشعر الذى كانت أوزانه تختلف وتتنوع تنوعا واسعا فى الرواية الواحدة » (٤) .

ويعزز هذا الرأى أشلى ديوكس عندما قال : « ونشأت الدراما الهندية كالدراما الاغريقية من الجمع بين الرقص والغناء فى الاحتفالات الدينية وبرغم أنها لم تظهر الا بعد ألف سنة تقريبا من عصر أوج المسرح اليونانى فى أثينا » الا أنها نمت نموا قوميا بعيدا عن المؤثرات الخارجية ، فلقد كانت الفكرة التراجيدية اليونانية مجهولة فى الشرق الاقصى (٥) .

ولقد نشأ المسرح فى بلاد الصين من الطقوس الدينيه والاغانى والرقص والموسيقى (٦) ، واهتم الكتاب باللغة الشعرية التى كانت من أهم مميزاته : « اننا قد نجلس ست أو سبع ساعات بلا انقطاع فى مسرح من المسارح الصينية ونقاسى ما نقاسى من فترات الملل والسآمة بين كل فترة وأخرى من فترات العجب والمسرة — الا أننا بعد هذا لن ننفك نذكر هذه الطريقة التى كان الشعر يسحرنا ويستولى بها على ألبابنا بين الفنية والفينة ،ومن حين الى حين.كما لا نستطيع أن ننسى هذا الرواء المسرحى والبريق الذى كانت المنصة تتبدى فيه (٧) .

وارتبط المسرح فى اليابان بهذه الطقوس الدينية (٨) ، ومن ثم كان ارتباط لغة المسرح فيه بالشعر والاناقة فـ « المسرحية اليابانية الرفيعة التى يطلقون عليها اسم تمثيلية (نو No) هى اليوم أهم ما تبقى للعالم من مسرحيات الطقوس منذ أقدم العصور حينما كان بهاء المظهر فى

حفــلات الطقوس أهم من عقد المسرحية ومن محــتواها العاطفى (٩) . « ومسرحية الـ (نو) المفردة هى مسرحية قصيرة ، وأكثر اقتضــابا من المسرحية الغربية (ذات الفصل الواحد) ، وهى فى قراءاتها مسرحية خفيفة فى كثير من الأحيان ، ويبلغ من خفتها وبساطتها انها تبدو مجــرد قطعة تذكارية ذات سحر غنائى عظيم ، الا انه سحر غير مسرحى ، بل ســحر ساذج سطحى . والسر فى هذا هو أن النص ليس الا اطــارا علقت عليه الكلمات والعبارات الأنيقة والايهام الشاعرى » (١٠) .

فاذا عدنا الى المسرح العربى وجدنا أنه لم ينشأ من خلال طقوس دينية، أو التطور بشعيرة دينية ، على نحو ما نشأ فى تلك البيئات السابقة ، وانما نشأ هذا الفن مستندا الى تلك الظواهر المسرحية التى شــاعت فى بيئاته الشعبية ممثلة فى خيال الظل ، والقرمقوز ، وفيما كــان يقوم به المداحون والشعراء الشعبيون من أداء بالكلمة والحركة . وهذه الظواهر المختلفة كانت تستخدم العامية التى تتناسب مع هذه البيئات التى لم تأخذ نصــيبها أو حظها من الثقافة والتعليم . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى حــاول الرواد منذ أن كتب مارون النقاش مسرحيته الاولى (البخيل) نقل المفهوم الغربى ، وتلك الرواسب والظواهر المسرحية ، التى كانت العامية شــائعة فيهــا .

وكما اختار الرواد ، أمثال مارون النقاش ، وأحمد أبو خليل القبانى ، ويعقوب صنوع الكتابة بالعامية تمشيا مع لغة الاشكال المسرحية الشائعة ، اختاروا أيضا الفن الكوميدى ، لأنه يتناسب مع الاشــكال المسرحية التى سادت منطقتنا العربية . فالفنون التى أشرنا اليها كانت تقوم بمهمة النقد الاجتماعى والترويح عن الجماهير فى الوقت نفسه .

وقع اختيار الرواد اذن على الملهاة أساسا لنقل المفهوم الجــديد ، ولم يحاولوا كتابة المأساة ، لأن المأســاة تقوم على ادراك أنواع متعددة من الصراع لم تكن لتصــلح لمثل هذه البيئة التى فقدت لزمن طويل ، الادراك المأساوى للحيــاة .

أن كتابة المأساة تحتاج الى تعامل خاص مع اللغة يحلق بها الى آفاق ثرية . وقد التفت (نيكول) الى أهمية الاسلوب الشــاعرى فى المأساة ،

فأشار الى أن « هناك عناصر أخرى فى المأساة الراقية تصلح لكى تخرج بنا من ظلمات القصة الحالكة التى تتكشف أمامنا ، فثمة حضور القوة الخلاقة ذات البراعة الفنية ، للكاتب المسرحى نفسه ، ثم ايقاع النظم ، وبخاصة فى المسرحيات اليونانية ومسرحيات عصر اليزابيث ، ذلك الايقـــاع الذى يرتفع بعقولنا حتى حين ، من الاعماق المظلمة للمأساة (١١) .

فالتوتر الذى تشيعه الحوادث فى المأســـاة يخفف عادة من وقعه فى اللحظات الحرجة ، تلك الصياغة الشاعرية التى يلجأ اليها الكتاب ، ليكون بمثابة نوع من التخدير فى احساسات (١٢) المشاهد أو القارىء .

كما أن المأساة المكتوبة بالنثر العادى تسقط لعدة أسباب : منهـــا افتقارها الى عذوبة الايقاع » ولأن النثر ، بطبعه يمنع من اســـتعمال الكثير من تلك الســـمات التى تبدو فى المسرحية الشعرية شـــيئا طبيعيا وملائمـــا » (١٣) .

كما أن المسرح الغربى ، الذى وفد مفهومه الينا ، كان قد بدأ فى استخدام النثر محل الشعر ، وبدأت الواقعية تزحف على شتى الفنـــون الأدبية فتراجع الشعر ، وبسط النثر سلطانه فى الوقت الذى حاول فيه الرواد نقل هذا الفن الى بيئتنا .

يترتب على ما سبق أن الموروث الشـــعبى ، والاختيـــار الريادى ، وانحسار المد الشعرى فى الادب الغربى ، قد رشح العامية واللهجات المحلية لغة للكتابة المسرحية ، وان كان الرواد أنفسهم قد عللوا استخدام العامية بأسباب أخرى ذكروها :

فمارون النقاش تعرض للغة فى مسرحه مرتين : الاولى عندما تحدث عن لغة (أم ريشا) و (عيسى) فى مسرحية البخيل فقال : « ان أم ريشـــا ربما تخفى صفة كلامها واصطلاحه على كل من اطلع على كـــتابنا هذا من البعيدين عن جوار لبنان : فلهذا وجب تحـــرير هذا التنبيه لكى نعلم حضرة القارىء بأن لهجة ذلك الكلام واصطلاحاته هو مستعمل من الشعب الدون فى بعض ناحيات لبنان ، وربما أن الخادمة المذكورة صار تشـــخيصها كأنها من أولئك الأشخاص ، فلذلك قد استحسن المؤلف ان يجعل كلامها موافقا لحالها ، ولابد أن يستظرف ذلك كل من عـــرف عادة تكلم أولئك

الاشخاص ، ويضحك جدا كلما سمع أم ريشا تتكلم نظيرهم . ومثل ذلك كلام عيسى حينما يتنكر فيتكلم حسب اصـــطلاح أهل مصر وغالى ونادر كاتراك قليلى المعرفة بالعربى (١٤) .

أما الثانية فقد ضمنها مسرحيته « السليط الحسود » عندما تحدث (سمعان) ـ احد شخصيات المسرحية ـ عن مجهود (مارون النقاش) فى الرواية السابقة فذكر ان (مارون) « شـهد بأنه لم يعول على فصـــاحة الألفاظ العربية ، ومع استناده الضعيف بقوله : لا مناقشة فى الاصطلاح ، اقر بأنه وافق العامة بكلام لا يوجد فى القاموس ولا فى الصحاح » (١٥) .

ولقد ناقش (يعقوب صنوع) مشكلة التعبير فى مسرحيته (موليير مصر وما يقاسيه) كما هو واضح من هذا الحوار :

اسطفان : خذ واقرأ ده جرنال شهير باسكندرية ، يذم ويطعن ويلعن التياترات العـــربية لكونها عن أصول النحو خـــارجه ، ورواياتها مكتوبة باللغة الدارجة .

متـــرى : واللى كتب الكلام ده هو مين ، يا هل ترى من أبناء الوطن أو من الاوروبيين .

اسطفان : ايطاليانى كاتب هذه الاقوال .

مترى : احنا نقدر بكلمتين نجـــاوبه ونسد فمه ، ونخليه يهرب ، ويستخبى فى حجر أمه . الكوميدية تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس .

اسطفان : عفارم يا مترى كلام زى الالمظ .

متـــرى : فياهل ترى العالم فى مخاطبتها تستعمل اللغة النحوية ، أو اللغة الاصطلاحية ؟

اسطفان : المشايخ وأصحاب المعـــارف والفنون ، عمرهم ما بيكلموا بعضهم بالقاف والنون .

متـرى : بقى رقينا لايطاليانى ده رجل مجنون ، هو الذى فى تأليفات رئيسنا جمس يطعنون .

اسطفان : من خصوص عمنا جمس يكفيه ، مدح جرائد الشرق
الشرق والغرب فيه • دا راجل شهد له العلماء بأنه فريد
العصر ، ما أحد قبله عمل تياترو عربى فى مصر • وأفندينا
أنعم الله عليه بالعافية والخير ، لما لعبنا أمامه سماه موليير •
وموليير هو مؤسس التياترات الفرنساوية فمن وقتها فى
سراية عابدين ، وفى الدوائر والدواوين ، ما حدش يسميه جمس
يامون شير ، جميعهم يقولوا له ماموسيو موليير (١٦) •

كما ناقش هذه القضية أيضا « محمد عثمان جلال » فى اقتضاب ، عندما ترجم بعض الروايات الفرنسية فقال : « واتبعت أصلها المنظوم ، وجعلت نظامها يفهمه العموم ، فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام ، وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام (١٧) •

وهكذا نرى هؤلاء الرواد قد طرحوا مشكلة الفصحى والعامية منذ باكورة الكتابة المسرحية فى بيئتنا ، واختاروا العامية للاسباب التى ذكرناها آنفا ، وان كان قد ساعد على هذا الاختيار تكوينهم الثقافى ، واطلاع بعضهم على (الف ليلة وليلة) • فالرواد الثلاثة : مارون النقاش ، وأحمد أبو خليل القبانى ، ويعقوب صنوع » اشتركوا جميعا فى الافتتان بالموسيقى (١٨) • هذا الفن الذى كان ومازال مرتبطا بالغناء الذى عادة ما يستخدم العامية • ومن هنا كان غرامهم باللسان العامى •

ونستطيع أن نضيف الى ذلك أن (مارون النقاش) و (يعقوب صنوع، كان اطلاعهما على الفن المسرحى ، منذ البداية ، متلازما مع العروض المسرحية التى شاهدها كل منهما فى ايطاليا (١٩) ، قبل أن يكون الاطلاع من خلال المسرحية كأدب مقروء • ولكم كان من السهل على كل منهما أن يكتشف انعدام المفارقة بين ما يقال على خشبة المسرح ، وبين ما تقوله الشخصية فى حياتها اليومية • فأم ريشا ، وعيسى ، وغالى ، ونادر ، تحدثوا بلسانهم عند (مارون النقاش) و الكوميديا (تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس) عند (يعقوب صنوع) •

ونريد أن نقف قليل عند مزاعم الرواد لمناقشتها ، ذلك أن شيوع العامية فى مسرحنا المعاصر أثر هذه البدايات الخاطئة •

فلغة المسرحية ينبغى أن لا تتطابق مع لغة الحياة التى تعيشها الشخصية ، لان الفن بطبيعة اختيار وانتقاء . اختيار المواقف والحوادث والافكار ، واختيار اللغة التى تستعملها الشخصيات . وهذا يقودنا الى القول بأن « لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية ، وان اخفقت لغة المسرح مع ذلك اذا اتضح أنها لغة متكلفة ، وقد تكون لغة التخاطب اليومى لغة مملة املالا غير محتمل اذا استعملت فى المسرحية ، وليس ثمة مسرحية مهما اصطبغت بالصبغة الواقعية ، تستخدم فيها تلك اللغة (٢٠)

ان اللغة العامية لغة نمطية ، ونحن أحوج ما نكون الى التحرك مع الشخصيات الحية النامية المتعددة الجوانب ، والتى نكتشف كل جديد من خلال أدائها وكلماتها . وهذا لا يتأتى اذا وضعنا فى فم الشخصيات المغمورة ما تستعمله فى حياتها ، تلك الحياة ذات المعجم اللغوى المحدود .

وكما ن ادراك هذه الشخصيات الدنيا محدود للغاية ، وشعورها مكبل ، وتفكيرها سطحى ، وأعماقها ضحلة ، فكذلك تعبيرها الذى لا يفتأ معبرا عن المواقف المتعددة - التى يمكن تتعرض لها - بنفس الكلمات والعبارات التىيدور عليها قطب تعاملها اللغوى . ولما كان المؤلف ينتقى من هذه الشخصيات الدنيا ما هو ذكى ، فانه بامكانه أن يتحرك بلغتها فى اتجاه الفصحى .

ان الكاتب الذى يحاول الوقوف بامكانات شخصياته اللغوية عند حد الحياة عادة ما يسقط ، لانه لن يستطيع أن يخلق هذه الشخصيات. وسيقف عند حد التعبير ، والفن خلق لاتعبير ، هو خلق من خلال اللغة ككيان له حيويته وشاعريته ، وبذلك يبتعد الكاتب عن تقليد الحياة تقليدا جامدا دونما اضافة من رؤيته الخاصة لهذا الواقع الذى يتحرك فيه . » وكل مسرحية هى شىء اما أكثر اثارة من الحياة الواقعية ، أو شىء مختار من أشد أجزاء الحياة الواقعية اثارة (٢١) .

والحق ن اللغة بطبيعتها اضمارية (٢٢) ، وخاصة فى مواقف الحياة اليومية . ومن ثمة فان الناس يتحدثون فى حياتهم لغة لا نستطيع نقلها الى المسرح . وقد تتهافت المسرحية ، وتثير السخط فى النفوس ، وتصبح

مسرحية غثة لا يمكن احتمالها اذا كانت كل شخصياتها تتكلم نفس اللغة العادية المعاصرة لاهل زمانها (٢٣) .

وينبغى أن تكون اللغة لسان حال لا لسان مقال . ومن هنا فان على الكاتب المسرحى أن يراعى فى شخصياتها طريقة تفكيرها وعاطفتها وشعورها وعليه بعد ذلك أن يتعامل مع اللغة من حيث أنها أداته ووسيلته الأدبية التى يضع فيها كل امكانات اللغة الموسيقية والتصويرية والايحائية والدالة كى ينتقل الى المتلقى خبرة جديدة منفعلة بالحياة (٢٤) ، لان فن الدراما أساسا فرع فن الشعر (٢٥) . والشعر منذ القدم كان « أداة تعبير رائعة فى يد زعماء المسرح : ايسخيلوس ، وسوفكليس ، ويوربيديس ، وأرستوفانيس وكلهم آثينيون ، وصلوا بالمأساة الملهاة الى أقصى درجات الكمال ، حتى أصبحت ومازالت مسرحياتهم النموذج الاول للأدب التمثيلى فى العالم (٢٦) .

وانه ليخيل الينا اننا مستطيعون بواسطة الايقاع والنغم أن نصل الى بعض أوتار الاحساس الانسانى عند الناس أجمعين . ولكن الذى لا شك فيه هو أننا بمجرد الايقاع وحده ، نلمس ذبذبات من المحال أن تتأتى بغيره . اننا قد لا نفهم كتابا مكتوبا بنثر أجنبى ، ولكننا نستطيع ادراك ما ترمى اليه سيفونية أجنبية بنفس السهولة التى يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذى أعطانا هذه السيمفونية ، بل ربما أيقظت فى قلوبنا قصيدة أجنبية ، اذا أحسن القاؤها ، أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة . والايقاع بعد هذا تراث علم مشترك وهو يصل الى قرارة الغرائز العامة الفطرية عند بنى الانسان جميعا ، وهو فضلا عن هذا ، ليس وقفا على الانسان وحده ، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعا ، ولشدو الطيور نغم محبب يقع من نفوس الناس بمثل ما يقع من أنفس الطير (٢٧) .

ولا يمثل هذا الرى دعوة الى استخدام الشعر فى كتابة المسرحية ، كل ما ندعو اليه ، هو استخدام العطاء اللغوى ، والامكانات اللغوية الثرية « التى تؤدى الى الايقاع ، أو الى الشعر بمعناه العام . وبذلك نستطيع أن ننظر الى مسرحياتنا كأدب ندرسه ونتعامل معه على مر العصور ، ومختلف الاماكن ، كى لا نقف منه موقف الذى يحاول دائما

أن يفك طلاسم الكلمات العامية ومصطلحاتها ، تماما كما نفعل الآن مع مسرحيات (يعقوب صنوع) مثلا ، على الرغم من أن الفترة الزمنية التى تفصلنا عنه ليست بالطويلة ذلك انه استخدم فى مسرحياته كثيرا من الكلمات الاجنبية ، فى وقت شاعت فيه الكلمات الايطالية والتركية والفرنسيية ، وانحسر مدها الآن • ولقد أدرك هذه الحقيقه مارون النقاش نفسه ، عندما تنبه الى أننا لن نستطيع أن نفهم مرامى عبارات (ام ريشا) الخادمة اللبنانية ، وكذلك اللبنانيون الذين كتبت المسرحية بلسانهم . لن يستطيعوا التعرف على لسان (عيسى) الذى تكلم باصلاح أهل مصر ، و (غالى ونادر) التركيين ، بسهولة •

وهكذا فقدت هذه المسرحيات ، أهميتها كتراث أدبى ، وأصبحنا نعود اليها عندما ندرس تراثنا للتأريخ له •

ان استخدام الفصحى ، أو الشعر بمعناه العام يتيح للكاتب استخدام اللغة بطريقة مثالية • « فالكتابه المسرحية شىء فريد • انها يجب أن تعطى جمهور النظارة احساسا بالواقع ، ومع ذلك ينبغى أن تحمل فى داخلها قوة التسامى على الواقع • يجب أن تكون تحت امرتها كل مصادر الحديث الشعرى ، ومع ذلك فهى لست بقادرة على الهرب الى عالم منعزل كلية عن التعبير المألوف ، كما قد يتسنى للشعر غير الدرامى أن يفعل فى يسر وبنجاح (٢٨) •

مشكلة الفصحى والعامية :

ولقد نقل الينا مؤلفو القرن التاسع عشر هذه المشكلة مشكلة التعبير بالعامية التى شاعت فى مسرحياتهم ، ومن الكتاب من سار على دربهم ، وهم أكثرية ، ونهم من عبر بالفصحى • وهكذا نشأت عندنا ازدواجية التعبير التى عانيا منها ، وما زلنا نعانى منها فى مسرحنا العربى •

ففى مستهل القرن العشرين ، واجهت هذه المشكلة (فرح أنطون) ، عندما كتب مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، وهى مسرحية اجتماعية ، ووقف قلقا ى الاتجاهين يسلك ، لان هذه نقلت من كتاب القرن التاسع عشر • ووجد لزاما عليه أن يكتب مقدمة طويلة يعلل فيها استخدامه اللغوى حيث قال : « انما مجلس التمثيل (المرسح أو المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم • فاذا كانت الروايات

معربة صح جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها ، بحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ، ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالبا لتلك الحكاية ، ولكن اذا كانت الروايات تأليفا وانشاء ، موضوعها شئون من لغتهم المحكية ، اللغة العربية العامية ، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى ، خرجنا عن الطبيعة التى ما أنشئت الروايات التمثيلية الا لتقليدها ، وخالفنا الواقع فى شكله وصورته وفى هذا هدم لاصل من أصول التمثيل الاساسية · وكيف يستطاع مثلا جعل (خريستو) فى (مصر الجديدة) ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمى ، وما يكون رأى مشاهدى هذه الرواية اذا ما سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمات والخادمين والبرابرة والسكارى · والمترنحين بها ، والسيدات فى خدورهن ينطقون باللغة الفصحى · ثم نرى من وجه آخر أننا اذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصا على تقليد الطبيعة كل التقليد كما هى وظيفة مجالس التمثيل (المراسح) وقعنا فيما هو أشد وأنكى ، وقعنا فى احياء العامية اننا اذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية اللغة العامية واضعاف الفصحى · وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبها منا مجرى الدم فى المفاصل وما كنت لارضى أن يكون الشروع فى أمر كهذا على يدى - هذا هو المشكل الذى وقعت فيه فى تأليف (مصر الجديدة) ، وسيقع فيه بعدى كل من يتصدى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية · بقى على أن أذكر الوجه الذى اخترته لازالة هذ الصعوبة بأقل ما يمكن من التسامح فى شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) ، لان من الواجب فى رايى ان لا تضحى احداهما فى سبيل الاخرى تضحية تامة ، اخترت وجها وسطا ، وما أزعم أنه الحل النهائى، ولكن رأيته أفضل وجه حتى الآن · فقد اصطلحت على جعل اشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى · لان تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق · وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية · ولما كان للغة العامية اشارات واصطلاحات وكلمات ، هى فى بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان ، فقد أبقيت لها هذه المواقف ، ولكن اجتثثتها من أصولها اجتثاثا فى المواقف العالية والحوادث الفاجعة التى لا تكسبها الا اللغة الفصحى جمالا وجلالا · ولو

وضعت العامية موضعها فيها لسخنتها وقلبتها أضحوكة . ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة أخرى ، وهى أننا اذا اصطلحنا على جعل أشخاص الطبقة الدنيا فى الرواية يتكلمون العامية ، وجب على مخاطبيهم أن يكلموهم بها ، أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لكى لا يثقل فى سمع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ، ومن الفصحى الى العامية ، بين سؤال وجواب .

ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى : سيدات فى خدورهن يتحدثن عما صار اليه أمر الرجال ويخنقن ويضطربن ويتآمرون . أية لغة يتكلمن ؟ قد جعلت لهن ثالثة ، لا هى بالعامية ولا بالفصحى ، ويمكن تسميتها (الفصحى المخففة والعامية المشرفة) . وبناء على ما تقدم يكون فى الرواية ثلاث لغات : العامية والمتوسطة والفصحى . وسأرى بعد التمثيل هل أسأت أم حسنت . (٢٩)

ولم يحس (فرح أنطون) وحده بهذه المشكلة فى الربع الاول من القرن العشرين ، فـ (محمد تيمور) ناقشها فى مقالاته الكثيرة ، وانحاز الى العامية، لانه كان يريد أن يضمن لخشبة المسرح قاعدة جماهيرية عريضة ، وبالعامية كتب مسرحياته : العصفور فى قفص ، وعبد الستار أفندى ، والهاوية والعشرة الطيبة .

ولقد شغل (توفيق الحكيم) بهذه المشكلة منذ باكورة انتاجه سنة ١٩١٩ ، وهى السنة التى كتب فيها مسرحيته المفقودة (الضيف الثقيل) (٣٠) وفى سنة ١٩٢٣ كتب لفرقة (عكاشه) ، وهو لا يزال طالبا بمدرسة الحقوق مسرحيته الثانية (المرأة الجديدة) (٣١) ، وألف أيضا سنة ١٩٢٥ مسرحية بعنوان (على بابا) (٣٢) ، وكتب بعض أجزائها فى صورة زجل عامى ، وان يكن نصها مفقودا لم نستطع العثور عليه .

كتت هذه المسرحيات الثلاثة باللغة العامية ، لأن (توفيق الحكيم) كان يكتب هذه المسرحيات للفرق التمثيلية ، التى كانت تهتم باضحاك الجمهور بأية وسيلة .

سافر توفيق الحكيم الى فرنسا ، وأقام بباريس ثلاث سنوات ، وعاد بعدها الى البلاد سنة ١٩٢٧ .

ولكن كلمة المسرح أصبحت تعنى شيئا بذاته للشاب العائد من رحلته شيئا يختلف اختلافا بينا عما كانت تبين عنه فى مصر قبل الرحيل ·

« ذهبت أيام عكاشه » وفرقته ، وجعل الكاتب الهادىء هدفه أن يرفع عن المسرحية المصرية تهمة التشخيص ، التى عرضته للاهانة فى بدء حياته الأدبية ، ويجعل لها قيمة أدبية بحتة كى ما تقرأ على أنها أدب وفكر ·

« فعل هذا اثراء للأدب العربى ، واحتجاجا على المسرحية الفارغة العقل التى سادت مسارح مصر قبل سفره وبعد عودته ، والتى تقوم على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت ، ولا تعرف الحوار القائم على على دعائم الفكر والآداب والفلسفة » (٣٣)

نفذ توفيق الحكيم ما أراد فكانت مسرحياته الذهنية · ولكن هذه المشكلة ظلت ملازمة له · لذلك فقد طلع علينا سنة ١٩٥٦ ببيان منشور مع مسرحية (الصفقة) عن مشكلة الصياغة يقول فيه : (كانت ولم تزل مسألة اللغة التى يجب إستخدامها فى المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف · وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى · وقد سبق لى أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد : محيط الريف المصرى · كتبت مسرحية (الزمار) بالعامية ، وكتبت مسرحية (أغنية الموت) بالفصحى ، فما هى النتيجة فى نظرى ؟ أشك فى أن المشكلة قد حلت تماما · فاستخدام الفصحى يجعل المسرحيةمقبولة فى القراءة ، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة الى اللغة التى يمكن أن ينطق بها الأشخاص ، فالفصحى اذن ، ليست هنا لغة نهائية فى كل الاحوال ، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه : هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر « بل ولا فى كل اقليم ، فالعامية اذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان · وكان لابد لى من تجربة ثالثة ، لايجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى ، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطق ، به الأشخاص ، ولا ينافى طبيعتهم ، ولا جو حياتهم · لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل اقليم ويمكن أن تجرى على الالسنة فى محيطها ، تلك هى لغة هذه المسرحية · قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه اذا أعاد قراءتها ، طبقا لقواعد الفصحى ، فانه يجدها منطقية على قدر الامكان ، بل ان القارىء يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة حسب نطق الريفى فيقلب القاف الى

جيم أو الى همزة تبعا للهجة اقليمه فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفى ، ثم قراءة بحسب النطق العربى الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة : اذا نجحت هذه التجربة ، فقد يؤدى ذلك الى نتيجتين : اولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا ، تقرب بنا من اللغة المسرحية الموحـــدة فى الأداب الاوروبية ، والثانية وهى الاهم ، التقريب بين طبقات الشعب الواحد ، وبين شعوب اللغة العـــربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الامكان ، دون المساس بضرورات الفن » (٣٤) ٠

واذا كان (توفيق الحكيم) يرى أن استخدام اللغة فى المسرحية مازال موضع جدل وخلاف ، فان الدكتور (محمد مندور) يرى أنها لا تحتاج الى مثل هذا الجدل فهو يقول : « هذه مشكلة لا أرى أنها تستحق من الناحية الفنية كل ما تثير من جدل فالاداء وسيلة لا غاية ، والذى يجب أن نتساءل عنه ، هو الى ى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء مايريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعرا أم نثرا أم بلغة فصحى أم دارجة أم عامية ٠ فالواقعية لا تنبع من نوع الأداة المستخدمة ، وانما تنبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعتمل فى نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وحاسيس فى (الظروف) والأحداث التى يحيطهم بها المؤلف ، أى أن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال (٣٥) ٠

وكأن المشكلة على هـــذا النحو قد اقتربت من الحل ، عند الدكـــتور (محمد مندور) ، على الرغم من اننا مازلنا نعيش فيها ، يحس بهـــا الأدباء والنقاد ٠ وكثيرا ما أثير حولها جدل كبير ، وقد يشغل هذا الجـدل موسما أدبيا أو موسمين أدبيين متتالين ، كما حدث فى منتصف الخمسينيات، ومنتصف الستينات ٠ فهى دائما متجددة ولقد أصبح من الأمور الطبيعية ، فى كل لقاء صحفى مع الكاتب المسرحى أن يسأل عن مشكلة الأداء اللغوى ، وهى من المسلمات والبدهيات فى كل لقاء ٠ ففى مجلة واحدة — وهى مجلـة المجلة — وعلى مدى ثلاثة أعداد متتالية ، نراها تجـــرى ثلاثة لقاءات مع أدباء ثلاثة ٠

فى كل لقاء ثمة حديث عن الأداء اللغوى ٠ فـ (نبيل فرج) ، يجرى لقاء مع الدكتور (يوسف ادريس) الذى يقول : « وما حاولته فى مجـال اللغة هو أن أكون صادقا فى تعبيرى عما أريد أن أجده ٠ لا فرق عندى بين

اللغة أو اللفظ الوضيع أو العامى الا بمقدار ما يستطيع هذا اللفظ أن يعبر بصدق عما أريد قوله » (٣٦) ·

كما أجرى (عبد الله خـيرت) فى العدد الثانى له ، لقاء آخـر مع (سعد الدين وهبه) ، دعا فيه الى لغة مسرحية جـديدة ـ حيث يقول : « أما مسرحية » (يا سلام سلم) ، فقد حاولت فى حوارها أن أحقق ما يمكن أن نسميه عامية المثقفين وفصحى الاعلام » (٣٧) ·

وفى العـدد الثالث على التوالى ، يعود (نبيل فـرج) ، فيلتقى مع (نعمان عاشور) ، ليقول : « والواقع اننى لم أكتب بالعامية من البداية ، وانما كنت أكتب بلغة مطورة ، وهى ما أسميها دواما اللغة المسرحية · وقد خضت فى سبيل الدفاع عنها الكثير من المعارك ، وهى لغة منتقاة ، لا يمكن اعتبارها عامية بالمعنى المفهوم عن العامية ، وذلك أنها ليست مجرد عبارات وألفاظ مما يتحـدث بها الناس ، ولكنها تحمل كل الامكـانات المميزة للفصحى ، القادرة على نقل الأفكار والآراء والقيم » (٣٨) ·

وتمشيا مع هذه الظاهرة ، ظاهرة عرض هذه المشـكلة فى كثير من صحفنا ومجلاتنا وكتبنا ، نرى أن (ضياء الدين بيبرس)ـ يحصـل من (نجيب محفوظ) على رأيه فى هذه المشكلة ، وهو لا يرى عيبا فى الازدواج اللغوى لأنه يعتقد « أن الازدواج اللغوى ظاهرة عامة فى جميع اللغات ، لما يقتضيه الفكر من تعبير تحليلى وتفسيرى مختلف جدا عما تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد فى التعبير ، واعداد له بحيث يعبر تعبيرا علميـا يلبى مطالب الحيـاة اليومية » ·

« ولقد كان الأدب يكتب بلغة الشعر ، مسرحا وحكايات وملاحم ، وباعد ذلك بين اللغتين ، وأكد على الازدواجية ، ولكنه لم يقلل من عبقرية التعبير الفنى ·

« وما أكثر الذين يكتبون حوارهم بلغة الحيـاة اليومية ، ومنهم من يكتب النص والحـوار بها متجاوزا بذلك مشكلة الازدواج فهل بلغـوا العالمية ؟ الحق أنهم فقدوا العالمية (المحلية) ، التى تتضمنها اللغة الفصحى بين البلاد العربية ، ولم يصلوا الى عالمية العالم ·

« انى لا اعتبر هذه الازدواجية مشكلة فهى طبيعية ، بل هى تعبير

صادق عن ازدواجية فى شخصية الفرد ، بل توجد عادة بين حـياته اليومية وحياته الروحية » (٣٩) ٠

وفى موضع آخر (٤٠) نرى أن نجيب محفوظ يبيح الكتابة فى المسرح باللغة العامية ، وهو لذلك لن يكون كاتبا مسرحيا ، لأنه لن يستطيع فكاكا من فصـــحاه ٠

والدكتور (محمد مندور) يدعو الى أن تكتب المسرحية باللغة الفصحى فاذا مثلت كان من الضرورى أن تترجم الى اللغة العامية ٠ فهو يريد لهذا الأب أن يكون جزءا من التراث ٠ ولقد كان لـ (مارون النقاش) و (وأحمد أبو خليل القبانى) و (ويعقوب صنوع) مفخرة الريادة ، من وجهة نظر كثير من الباحثين والدارسين (٤١) ، فى مجال الخلق المسرحى ، الا أنهم مع ذلك يعيدون عن أن يلحق أدبهم بالتراث ٠ وهو يقول : « وما أظن أنه سيأتى يوم ندرس فيه مسرحيات (مارون النقاش) أو (أحمد أبو خليل القبانى) أو غيرهما من كتاب المسرحيات الشعرية الغنائية فى المعاهد والجماعات كجزء من تراثنا الأدبى ، الذى تنشأ عليه الأجيـال ، وانما يكمن دراسة هـــذه المسرحيات كوثائق للتاريخ » (٤٢) ٠

لقد قام بهذه المهمة مهمة الحـــاق الأدب التمثيلى بالتراث كثـير من شعرائنا ، وكثير من كتابنا ، أمثال : أحمد شوقى ، وعزيز أباظه ، وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وصـلاح عبد الصبور ، وعز الدين اسماعيل وسميح القاسم ، وغيرهم ٠ هؤلاء جميعا اهتموا بالصياغة اهتماما كبيرا ، وأصـبح الأداء اللغوى فى الدرجـــة الاولى من اهتمامهم ، ويتداخل مع المضمون ٠

هؤلاء الادباء أرادوا أن يعيدوا للشـــعر مكانته فى الأدب الدرامى ٠ الشعر بصورته الدرامية الجديدة ، أو الشعر « بالمعنى العام لكلمة الشعر هو الذى حافظ على بقاء تلك الروايات (٤٣) ، كمخلوقات حية طوال تلك السنين ، من الوقت الذى كتبت فيه ، وحتى زماننا هذا (٤٤) ٠

ولئن كان (نيكول) يرى أن « المسرحية المنظومة فى القرنين التاســـع عشر والعشرين ، لا تكاد تعطينا شيئا ذا قيمة ، كما تدل الدلائل على أنه من غير المحتمل أن تقـوم قائمة لهذه الأداة التعـــبيرية (أى المسرحيات المنظومة) بحيث تصبح أداة من الأدوات التى تكتب بهـــا المسرحيات فى

المستقبل (٤٥) ، فان شعراءنا وأدباءنا أقاموا صرحها ، وكأنهم بذلك قد حققوا أمنيته (٤٦) ، لأنه من المتحمسين للشعر فى المسرحية بمعناه الخاص والعـــام ٠

(ولقد ارتبطت المسرحية ـ خـــاصة المأساة منها ـ بالشـــعر فى نشأتها ٠ حدث ذلك عند اليونان ، على يد عمـــالقة المسرح ، وحدث عند الرومان ، وفى أوربا أثنـــاء نهضة الدراما بالشـــعر) ، عندما طوعوه فى شـــكله الجديد ٠

لقد حدث هذا التحقق : وهذا التطور ، على الرغم من معارضة بعض الدارسين (٤٧) هذا الشكل الشعرى فى المسرحية بوجه عام ٠

ويعلل لهذا التحقق الدكتور (عز الدين اســـماعيل) (٤٨) بظهور القصـــيدة الدرامية الطويلة ذلك أن شـــعراءنا اتجهوا بقصائدهم وجهـــة درامية ، هذا فضلا عن الشكل الجديد ، الذى وان لم يتخلصوا فيه من التفعيلة، فقد تخلصوا فيه من البيت ، وظهر السطر الشـــعرى ، كما ظهرت الجملة الشعرية ، التى يستطيع بها الشـــاعر أن يعبر عن كثير من احاسيســـه وخواطره فى دفقات شعورية متتابعة ٠

مارس كثير من الشعراء تجربة الشعر الغنـــائى ، وبعد أن تأكدت فى تجربتهم (٤٩) خصائص الشعر الجديد : من قصـــيدة طويلة الى درامية ، اتجه الشاعر الى البناء الدرامى ، بل أنه قد يقف مترددا أمام تحقيق تجربته : أيكون هذا التحقيق عن طريق القصيدة أم عن طريق المسرحية ٠ حدث هذا عند (صلاح عبد الصبور) ، فالارتباط قوى بين قصـــائده وبين مسرحه الشعرى ٠ وقد أحس هو نفسه بهذا ، عندما قال فى احدى قصائده الأخيرة أنه تردد هل يكتبها فى صورة قصيدة أم صورة مسرحية ٠ وهذه المسرحية هى (مسافر ليل) ٠ وهذا لأن الخط ليس فاصلا بين القصيدة وبين المسرحية عند (صلاح عبد الصبور) ٠ فالمسرحية فيها قدر من الغنائية ، والقصيدة فيها قدر كبير من الدرامية » (٥٠) ٠

هذا الامتزاج بين الغنائية والدرامية موجود عند شعراء العربية فى كثير من أقاليمها ، كما أنه موجود عند شـــعراء الأرض المحتلة ، فاحساســـهم بدرامية الاحداث التى يعيشها شـــعبهم عظيم ٠ وواقع الحيـــاة محتدم بالنضال والمناقشات والصراعات ، بل محتدم بالدم ٠

وهذا كله ساعد على سرعة تكون الأحاسيس ، وسرعة تحـــولها الى الدرامية المختلطة بالغنائية ، تمهيـــدا لظهور العمل الدرامى المســـتقل . فالفارق الزمنى بين ظهور الديوان الأول لصـــلاح عبد الصبور وبين ظهـــور مسرحيته الأولى ، أكبر بكثير من ذلك الفارق عند سميح القاسم . وهذا هو الدكتور عبد القادر القط يتحدث عن قصيدة سميح القاسم : (تعالى لنرسم معا قوس قزح) فيقول : « وهذا الحوار الذى يديره الشاعر بينه وبين صاحبته سمة من سمات شعره الدرامى نلتقى بالكثير منه فى دواوينه . قصـــائد لا تبلغ حد الدراما بمعناها الصـــحيح ، لكنها تطـول ويغلب عليهـــا طابع قصصى ، ويكثر فيها الحوار والحديث النفسى وتغير الاجواء » . ثم يذكر بعد ذلك أن للشاعر عملا مسرحيا فيقول : « على أنه ينبغى أن أشير الى عمل مسرحى نشره الشاعر ، ولم يتح لى الاطلاع عليه ، ولكن ذلك فى رأيى يدل على أنه قد احس بما لديه من امكانات مسرحية كبيرة تتجلى فى ذلك الطابع الدرامى الذى أشرنا اليه ، وأحس بذلك بضرورة الخروج من دائرة الالتزام المغلقة فى اطار القصيدة الى اطار أرحب وآفاق أوسع » (٥١) .

امتدت اثار البدايات الخاطئة ، اذن ، الى مسرحنا المعاصر . وبعد أن كانت العامية هى التيار الغالب ، ظهـــرت الدعوات الكثيرة ، التى هى فى جوهرها محاولة الوصول بلغة المسرح الى لغة وســـطى ، أو لغة ثالثة . الفصحى المخففة والعامية المشرفة (٥٢) ، أو اللغة المسرحية الموحدة (٥٣) ، أو عامية المثقفين وفصحى الاعلام (٥٤) ، أو اللغـــة المسرحية أو اللغـــة المطـورة (٥٥) .

وظهرت هذه الدعوات الكثيرة ، لأن رجـــال المسرح تخـــوفوا من أن تشيع العامية ، ويشتد ساعدها ، الى أن تصبح لغة الأدب والفن ، ومن ثم تتحول اللغة العربية الأم الى عدة لهجات ، مثل ما حدث للغة اللاتينية ، وبذلك تفقد أهم مقوم من مقومات الوحدة العربية لأن المقومات الأخرى : كالجنس والتاريخ ، والمصير المشترك ، والتكامل الاقتصادى والجغرافى ، والدين ، ليست فى قوة وحدة اللسان . ولقد أحس الكتاب أنفسهم بأهمية مفهوم اللسان منذ البداية . فمارون النقاش عندما تحدث عن رسالة المسرح ، ضمنها تعلم الألفاظ الفصيحة والمعانى الرجيحة (٥٦)، على الرغم من شيوع الركاكة والأسلوب العامى فى مسرحياته . وفرح انطون حاول التغلب على شيوع العامية فى مسرحه

الاجتماعى : لأنه يخشى احياء العامية واضعاف الفصحى التى جرى حبها مجرى الدم فى المفاصل . وتوفيق الحكيم بدعوته الى اللغة المسرحية الموحدة يريد أن يوحد أداة التفاهم على قدر الامكان بين شعوب الأمة العربية . بما الباحث الدكتور (محمد عزيزة) فقد تساءل فى صراحة « وهل يمكن ان نوافق عليها ، ومفهوم الوحدة العربية يزداد صلابة ونشعر به كضرورة الزامية نهفو اليها بشوق » (٥٧) ذلك أن « كل انسان يدرك اليوم أن ركيزة الوحدة القومية هى اللغة العربية » (٥٨) .

ومع هذا فان عين الكاتب السحرية تستطيع أن تؤدى خدمة جليلة للغة العربية ، اذا حاول أن يستخدم الألفاظ العامية الفصيحة فى الوقت نفسه . وبذلك نستطيع أن نرتفع بمستوى عاميتنا شيئا فيشئا ، وأن نتخلص من تلك العادات اللغوية التى باعدت بين شعوب الأمة العربية الواحدة . ولهذا الاتجاه صداه عن بعض الادباء . « فقد كان المازنى مثلا يحاول أن يقرب اللغة التى تتحدث بها شخصياته الشعبية ، باستخدام ألفاظ تبدو لاول وهلة عامية صميمة ، ولكنها فى حقيقتها من الفصحى : فنراه يستخدم كلمة (اللهوجة) وهى مع عاميتها الظاهرة مأخوذة من قولهم : لهوج الطعام ، أى طبخه سريعا ، ولم ينتظر حتى ينضج . ويستخدم كلمة (كويس) ، ويردها الى تصغير كيس فى اللغة الفصحى . أما نجيب محفوظ فانه يترجم العبارة العادية الى الفصحى مع الابقاء على تركيبها العامى كما فى قوله مثلا فى رواية (بداية ونهاية) : « بليها واشربى ماءها » (٥٩) .

ان رواسب هذه القضية مازلنا نعيش فيها حتى الان ، وأصبح للفصحى مناصرون ، وللعامية متحمسون ، وفئة ثالثة تحاول التوفيق بين الاتجاهين ، الا أنها فتحت بعملية التوفيق هذه الباب على مصراعيه أمام العامية ، لأنها تمثل أصدق تمثيل التجربة المعيشة ، والتى يحاول الكتاب نقلها دون أن يحاولوا الارتفاع بمستوى الواقع الى رؤيتهم الخاصة ، لأن الفن أولا وقبل كل شىء ينبغى أن لا ينقل ما يقع ، وانما ما يمكن أن يقع .

ومن أشد المناصرين للفصحى المرحوم (على أحمد باكثير) ، فهو يتساءل : « لماذا يقال اذن كيف ينطق الفلاح باللغة العربية الفصيحة ؟ اننا لا ننكر أن المسرحية العصرية اذا كتبت باللغة الفصيحة لن تلقى من جمهورنا

اليوم القبول الذى تلقاه لو كانت العامية ولن تنجح نجاحها • ولكن مرجع ذلك الى العادة التى اتبعتها الفرق المسرحية الذاتية عندنا منذ وقت طويل، فطبعت عليها الذوق العام لجمهور المتفرجين • ولو جرت العادة بغير ذلك لما أحس جمهورنا اليوم بأى نبو و غرابة فى مشاهدة المسرحيات العصرية ممثلة باللغة الفصحى • واذن لتكون عندنا رصيد يعتد به من تراث الادب المسرحى لا يقتصر على المسرحيات التاريخية فحسب •

ثم يستطرد قائلا : « فمن الواجب علينا أن نسعى فى تغيير هذه العادة الفنية التى جرينا عليها فى عهود مضت الى عادة أفضل وأصح ، كما نسعى فى تغيير عادات كثيرة فى مختلف ميادين الحياة الى عادات أصلح وأفضل انه ن جاز لنا استبقاؤها فيما مضى • فلا يجوز لنا اليوم ، ونحن نتطلع الى محو الامية عن شعبنا المصرى ونشر الثقافة والتعليم على نطاق واسع ، فضلا على أننا نرنو الى عهد جديد تتحقق فيه وحدة الشعوب العربية كلها من الخليج الى المحيط • (٦٠)

وهناك من الدارسين من أباح لكتاب استخدام العامية اذا كان لها دلالتها الخاصة ، وعندما تكون بعيدة عن الابتذال • (٦١)

ولا يجد الدكتور (عبد القادر القط) غضاضة فى استخدام العامية فى الموضوعات المعاصرة ، لان اللغة العامية أقدر على معالجتها ، لانها تلائم طبيعة الشخصيات وتعكس واقع الحياة ، ولا تخلق مفارقة بين الشخصية المعاصرة واللغة التى تتحدث بها على المسرح • وهى الى هذا أداة طيعة فى يد الكاتب فى هذا المجال ، لارتباطها بمثل تلك الموضوعات فى الحياة وقدرتها على التعبير المسرحى بما يستلزم أحيانا من ايجاز أو سرعة أو ايحاء • (٦٢)

ومع هذا فان الدكتور القط لا يرى ضررا من أن يستخدم الكاتب الفصحى اذا كان فى مجال كتابة المسرحية التاريخية ، « فللماضى فى نفوس الناس من السحر والغموض ما يغفله بجو شعرى يتناسب مع أجواء المسرحية الشعرية » (٦٣)

ومن قبل نحا الى هذا الاتجاه (توفيق الحكيم) عندما قال : ان الروايات المترجمة التى تمثل أشخاصا أجانب فى المكان ، و الروايات

المترجمة التى تمثل أشخاصا أجانب فى المكان ، أو الروايات التاريخية او الاسطورية التى تمثل أشخاصا أجانب فى الزمان : لا بأس فى جعل لغتها لغة فصحى أو شعرية لا علاقة لها بالواقع الذى يعيشه الشاهد ٠ (٦٤)

على أن القضية فى رأينا يمكن أن نصل فيها الى حل اذا نحن وضعنا نصب عيوننا أهمية اللسان العربى فى تجميع شعوب أمتنا ، والمحافظة على عروبتنا ، فضلا عن وفاء الفصحى بكل مستويات التعبير : تصوير خوالج النفس الانسانية ، والافصاح عن الملح والنوادر ٠ (٦٥)

واذا كان الرأى السابق يبدو فيه قدر من الحماسة التى ينبغى أن تكون بعيدة عن التناول العلمى ، فان استخدم العامية من الناحية الفنية يجر على مستخدمها الكثير من المشكلات ٠ لان العامية لها مستوياتها المتعددة التى تختلف من اقليم الى اقليم ٠ وهنا لن يصل الكاتب مهما أوتى من حذاقة الى المطابقة التامة بين ما تقوله الشخصية وبين واقعها المعيش ، الا عند قلة من الناس كتبت المسرحية بلسانهم ٠

ولقد مر الكاتب (سعد الدين وهبة) بتجربة من هذا القبيل ، عندما فشل عرض مسرحيته (المحروسة) بمنطقة تيزى أوزو بالجزائر ، لانه كتبها بالعامية المحلية ، وعندما عرضت مسرحية (سكة السلامة) وهى بالعامية القاهرية بمدينة (الخرطوم) نجحت نجاحا كبيرا ٠

ان العامية القاهرية أدت الى نجاح مسرحية (سكة السلامة) ، وهى أقرب ما تكون الى الفصحى ، وذلك ان انتشار التعليم هنا أو هناك سيؤدى حتما الى اذابة الفوارق بين اللهجات المحلية ، وسينبلج الصباح ذات يوم على شيوع التعبير الفصيح وألف الاذن لجرسه ٠

ولن تحل المشكلة بكتابة المؤلف لمسرحيته مرة بالفصحى ومرة بالعامية، على نحو ما فعل (محمود تيمور) ، فهو يرى أن « المسرحية المصرية العصرية اذا كانت تكتب بلغة عصرها أى بالعامية ، واذا أعدت هذه المسرحية للقراءة فأفضل أن يكون لها نسخة بالفصحى السهلة المستساغة حتى يمكن انتشارها فى الاوساط العربية على مدى واسع ٠ ولذلك اضطررت عندما كتبت مسرحيتى (كدب فى كدب) (للمسرح الحديث) ، وكان برأسه الاستاذ (زكى طليمات) ان اكتبها بالعامية ، ومثلتها فرقة المسرح الحديث بالعامية

على مسرح (الاوبـرا) وبعـد ذلك حينما رأيت أن اطبعها فى كتاب عز على أن أقتصر على نسـخة اللغـة العامية فكتبتها من جديد بالفصحى وأخرجتهـا فى مجلد واحـد يحـوى نسـختين : نسخة بالعامية ونسخة بالفصحى ، وهذا ما تم أيضـا بالنسبة (للمخبأ رقم ١٣) و (المزيفـون) (٦٦)

وهناك تجـارب أخرى لمحمود تيمور منهـا (أبو على الفنـان) كتبها بالعامية تحت عنوان : (ابو على عـامل أرتسـت) ٠ ولقد مر توفيق الحـكيم بالتجربة نفسهـا عندما كتب مسرحية (الزمار) بالعامية ، وكتب بالفصحى (أغنيـة الموت) ، والمسرحيتان فى محيط واحد ، هو محيط الريف المصرى ٠

ونحن نعتقد أن محاولة التعبير عن التجربة الفنيـة مرتين فى صياغتين متتاليتين ، يخرج التجـربة عن مجالهـا الاصلى ، لان الاديب لن يسـتطيع أن يكرر نفسـه فى الحالتين ٠

ان الحـالة الشعورية واللاشعورية التى يعيشها الاديب تختلف ولا ريب باختلاف تقمص الشـخصيات واستكناهها وانطلاقها ٠ ومن ثم فان المحاولتين لن تتطابقا ، وسنكون فى النهاية أمام مسرحتين مختلفتين تمام الاختلاف ٠

وترجمة المسرحية من الفصحى الى العامية أو من العـامية الى الفصحى، ان هى الا محـاولة من محـاولات التفسـير للعمل الادبى ٠ والتفسـير مطلب نزنو اليـه بعيدا عن المؤلف ، الذى ينبغى أن تنقطع صلتـه بعمله الفنى بمجرد الانتهاء من كتابته ٠ لذلك كان جميلا أن ترك توفيق الحـكيم مهمة ترجمـة مسرحية (الايدى الناعمـة) الى (يوسف وهبى) ٠ والمترجم فى هذه الحـالة ما دام وثيق الصـلة بالمسرح ، وقام بعمله من أجـل خشـبة المسرح ، من حقه ن يقـدم التفسـير ، وأن يقـدم لنا رؤيتـه الفنيـة الخاصـة من خـلال الترجمة التى يراها مثمرة وموصـلة للتجـربة التى يتعامل معها ٠

ونحن أحـوج ما نكون الى مثـل تلك الترجمـات التى يقـوم بهـا مخرجـون أو ممثلون فنانـون يتعاملون مع الفـرق المسرحية ، لانهم انمـا يقـدمون لنـا عـدة رؤى فى كل مكان ترجمت فيـه المسرحية الفصيحة ٠ وعلى كتابنا فى هـذه الحـالة أن ينصرفوا الى التعبير بالفصحى ، لانه التعـبير الحى الباقى ، ولان « اللغـة هى الظاهرة الاولى فى كل عمـل فنى يسـتخدم الكلمة أداة للتعبير هى أول شىء يصـادفنا ، وهى النافذه التى من خـلالها نطل،

ومن خلالهـا نتنسـم ، هى المفتاح الذهبى الصغير الذى يفتح كل الابواب ، والجناح الناعم الذى ينقلنـا الى شتى الآفاق » (٦٧) ٠

ان المطبعة تدفع الينـا بعشرات المسرحيات ، وخشـبة المسرح تقف عاجزة عن ملاحقتها ، والمسرحية الجـيدة لا شـك أنها تنتظـر دورها فى الاخراج ، أو قل انهـا تنتظر دورها فى الترجمة بلغـة البيئة التى تخـرج بهـا المسرحية فاذا انشر التعليم وارتفع مستوى المشـاهدين » أصبحنا فى غير حاجة الى الترجمة والتحوير ٠

وبعد فلئن كان المورث الشعبى ، والاختيار الريادى ، وانحسـار المـد الشـعرى فى الادب الغربى ، والافتتـان بالموسيقى ، والمكاشـفة الاولى ، لئن كان كل ذلك قد دفـع الرواد الى الكتابـة بالعامية ، فما حوجنا نحـن اليوم الى أن نتخطى هـذه التجـارب الاولى ، محـاولين الوصـول بصياغتنا المسرحية الى مسـتوى الفصحى الرفيع ٠

هوامش الفصـل الرابع

(١) د · عبد المنعم اسماعيل : نظرية الأدب ومناهج للبحث الأدبى ، ص ٣٢ ·
(٢) نيكول : علم المسرحية ، ص ٢٠٤ ·
(٣) شلدون تشينى : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة ص ١٥٨ ·
(٤) نفسه : ص ١٥٩ ·
(٥) أشلى ديوكس : الدراما ، ص ٢٥ : ٢٦ ·
(٥) شلدون تشينى : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة ، انظر ص ١٧٢ وما بعــدها ·
(٧) المرجع السابق : ص ١٧٣ : ١٧٤ ·
(٨) نفسه : انظر ص ١٨٢ وما بعدها ·
(٩) نفسه : ص ١٨٣ ·
(١٠) نفسه : ص ١٨٣ ·
(١١) نيكول : علم المسرحية ، ص ١٩٥ ·
(١٢) نفســه : انظـر ص ١٩٥ ·
(١٣) نفســه : ص ٢١٦ ·
(١٤) مارون النقاش : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د · محمد يوسف نجم ،، ص ٥٦ ·
(١٥) نفســه ، ص ٢٧٥ ·
(١٦) يعقوب صنوع : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د · محمـد يوسف نجم ، ص ١٩٩ : ٢٠٠ ·
(١٧) محمـد عثمـان جلال : الروايــات المفيدة فى علم التراجيدة ، ص ٣ ·
(١٨) عن الرواد وتعلم الموسيقى يراجع ·
(أ) يعقوب د · نجم انظـر ص ٩ ·
(ب) نفســه ، انظـر ص هـ من المقدمة ·
(ج) عبد الحميد غنيم : صنوع رائــد المسرح المصرى ، انظـر ص ٢٤ ·
(١٩) « سافـر مارون النقاش الى الاسكندرية والقاهـرة ، ثـم ذهب الى ايطاليـا ، وهـذه الرحلة ، هى التى عادت بالخير على نهضتنـا الفنيـة الحديثة ،، اذ فيهـا عـرف مارون المسرح ، وشـاهـد بعض المسرحيــات والأوبرات ، التى كانت تمثـل على مسارح ايطالية أنذاك ، فاستهواه كل ذلـك ، لانه غذى روحه التواقـة الى المعرفـة ، وأيقظ مواهبه المستشرقة الى الفن الصحيح » ·
(مارون النقاش : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د · محمـد يوسف نجم ، ص ١٠)
=

= امـا يعقوب صنوع فقـد ارسله أحمـد باشـا يكن حفيد محمـد عـلى الكبير فى بعثة دراسية على نفقته الخـاصة الى ايطاليـا ، فقضى بهـا ثلاث سنوات ، واطلع على فنونهـا ٠

(٢٠) نيكول : علم المسرحية ، ص ١١٧ ٠

(٢١) نفسـه ، ص ٢١٥ ٠

(٢٢) سارتر : مـا الأدب ، انظـر ص ٨٣ ٠

(٢٣) مارجورى بوليتون : تشريح المسرحية ، ص ١٨٧ ٠

(٢٤) د ٠ عز الدين اسماعيل / الادب وفنونه ، انظـر ص ٢٢ ٠

(٢٤) نيكول : علم المسرحية ، انظـر ص ٣٣٥ ٠

(٢٦) د ٠ محمـد صقر خفاجه : تاريخ الادب اليونانى ، ص ٢٧ : ٢٨ ٠

(٢٧) نيكول : علم المسرحية ، ص ٢١٣ ٠

(٢٨) نفسـه ، ص ٣٣٢ ٠

(٢٩) ظهرت هذه المسرحية سنة ١٩١٣ ٠

(٣٠) د ٠ على آراعى : توفيق آحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر ، انظر ص ٢١٦ ٠

(٣١) د ٠ محمد مندور مسرح توفيق الحكيم ٠

(٣٢) د ٠ على الراعى : المرجع السابق ، انظر ص ٢١٦ ٠

(٣٣) د ٠ على الراعى : توفيق الحكيم فنان الفرجة ، وفنان الفكر ، ص ٣٠ : ٣١ ولقد صرح توفيق الحكيم فى كتابه (زهرة العمر) بأنه جعل « للحوار قيمة أدبية بحتة ، ليقرأ على أنه أدب وفكر » ٠

(٣٤) علق على هذه المقدمة الدكتور محمد مندور فى كتابه عن توفيـق الحكيم ص : ١٣٣ : ١٣٤ فقال : « هذا ، ولقد سبق لى أن أيدت هذه المحاولة فى مقال منشور لى فى كتابى (قضايا جديدة فى أدبنا المعاصر) ، ولكننى عندما أمعنت النظـر فى طريقة أداء الممثلين لنص توفيق الحكيم وفى النص نفسه ، تبين لى أن الممثلين قد أدوها باللغة العامية ، وأن النص وان يكن قد كتب باللغة الدراجة بين الطبقات المتعلمة ، الا أنه مع ذلك أقـرب الى العامية منه الى الفصحى فى كثير من ألفاظه ، مثل : (دبح الدبيحة) وغيرها وفى تراكيبهـا أيضـا ، فضلا عن أنه اذا كان الاملاء يلتزم بالفصحى ٠٠ فهذه ظاهرة عامة عند كتابة العامية التى لم تستقر حتى الآن على طريقته فى املائها الكتابى ، فكلمة (قال) مثلا تكتب بالقـاف ، ومع ذلك تنطق عند احسـاس القارىء بأن النص عامى همزة أو جيما ٠ وهـذا ما فعله الممثلون، ويستطيع القارىء أن يفعله » ٠

(٣٥) د ٠ محمد مندور : محاضرات عن مسرحيات عـزيز أباظه ، ص ٣١ ٠

(٣٦) مجلة المجلة : العدد ١٦٩ (يناير سنة ١٩٧١) ، ص ١٠٢ ٠

(٣٧) مجلة المجلة : العدد ١٧٠ (فبراير سنة ١٩٧١) ، ص ٧٩ : ٨٠

(٣٨) مجلة المجلة : العدد ١٧١ (مارس سنة ١٩٧١) ، ص ٨٩ ٠
(٣٩) الهلال : عدد خاص عن نجيب محفوظ (فبراير سنة ١٩٧٠) . ص ٤٦ ، ٤٧ ٠
(٤٠) المرجع السابق ، انظر ص ٢٠٣ ٠
(٤١) منهم الدكتور محمد يوسف نجم ، والدكتور محمد مندور ٠
(٤٢) د ٠ محمد مندور المسرح النثرى ، ص ١٨ ٠
(٤٣) ونيكول ، يقصد هنا روايات : أوديب الملك ، وهاملت ، وعطيـــل ٠
(٤٤) نيكول : علم لمسرحية ، ص ٩٦ ٠
(٤٥) المرجع السابق ، انظر ص ١٢١ (٤٦) نفسه ، انظر ص ٢١٣ ٠
(٤٧) من هؤلاء ، لدكتور طه حسين ، الذى يقول فى مقدمة مسرحية (قيس ولبنى) للشاعر (عزيز أباظه) : « انى لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التى تعرض على الناس شعرا فى هذه الأيام ، وشعرا عربيا بنوع خاص ، وقد شب التمثيل عن طوق الشعر ، وتمرد على أوزانه وقوافيه ، وآثر حرية النثر ، وطلاقته الطلقة ، على قيود الشعر وتحرجه وصرامته منذ زمن غير قصير ، وأصبحت القصص الشعرية فى اللغـات الاوروبية نادرة أشـــد الندرة لا يكاد الناس يقبلون عليها ان وجدت ، فان فعلوا لم يتصل اقبالهم عليها الا ريثما ينصرفون عنها الى الحرية الحرة والطـلاقة الطلقة فى هذا التمثيل المنثور » الذى لا يكلفهم الا أيسر الجهود وأقل العناء وقد صحب التمثيل فى أثنـاء الطفولة وحين بلغ شبابه الشعر ، لانه لم يكن يستطيع أن يتخفف من الغنـاء ، ولان النثر لـم يكن قد استكمل قوته بعد ٠ فلما تخفف من الغناء ، ولان النثر لم يكن قد استكمل قوته بعد ٠ فلما تخفف التمثيل من الغناء ومرن النثر واستطاع أن يتصرف فى جميـــع فنون القول ، انصرف اليه أصحاب التمثيل وتركوا الشـــعر لفنونه الخاصة ٠ فـــاذا كانت آيات التمثيل فى العصر القديم وفى أوائل العصر الحديث شعرا كلها ، فان القرن التاسع عشر قد شهد مزاحمة النثر للشعر على التمثيل حتى اسـتأثر به وكاد يصرف الشعر عنه صرفا »
(٤٨) د ٠ عز الدين اسماعيل : الشـــعر العربى لمعاصر ، انظـر ، ص ٢٤١ ٠
(٤٩) هذه الظاهرة موجودة عند شعراء : كصـــلاح عبد الصبور ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وعز الدين اسماعيل ، وشاعر من شعراء الارض المحتلة هو سميح القاســم ، وغيرهم كثير ٠
(٥٠) مجلة المجلة : العدد ١٧١ (مارس سنة ١٩٧١) ، ص ١١٠ ٠
(٥١) مجلة المجلة : العدد ١٧٢ (ابريل سنة ١٩٧١) ص ٧ ، ١٠ ٠
(٥٢) فرح نطـــون ٠
(٥٣) توفيق الحكيم ٠

(٥٤) سعد الدين وهبـه ٠
(٥٥) نعمان عاشور ٠
(٥٦) مارون النقاش : المسرح العربى اختيـار وتقديم د ٠ محمد يوسف نجم انظر ص ١٢ ٠
(٥٧) د ٠ محمد عزيزة : الاسلام والمسرح ، ص ٤١ ٠
(٥٨) د ٠ عثمان أمين : جريدة الاهرام ، العدد العـدد (٦٦٠ بتاريخ ٢٠/١١/٧٠ ص ١٢ ٠
(٥٩) د ٠ عبد القادر القط : قضايا ومواقف ، ص ١٥٦ ٠
(٦٠) على أحمـد باكثير : المسرحية من تجاربى الشخصية ، ص ٧٣ ، ٧٤ ٠
(٦١) د ٠ رشـاد رشـدى : نظرية الدراما من آرسطو الى الأن ٠ انظـر ص ٥٦ ٠
(٦٢) د ٠ عبد القـادر القط : قضـايا ومواقف ص ٢٢٥ ٠
(٦٣) د ٠ عبد القـادر القط : فى الادب المصرى المعاصر ، ص ١٤٥ : ١٤٦ ٠
(٢) توفيق الحكيم : مجلة الثقافة ، العـدد ٧٣٢ ، ص ٧ ، من حديث أجـراه معه د ٠ عز الدين اسماعيل ٠
(٦٥) د ٠ عثمـان أمين : جريـدة الاهـرام ، العـدد ٣٠٦٦٠ بتـاريخ ٢٠/١١/١٩٧٠ ٠
(٦٦) محمود تيمور : الادبـاء العـرب ، العدد الرابع ، أكتوبـر سـنة ١٩٧١ حديث أجـراه معه سـعد حامـد ٠
(٦٧) د ٠ عز الدين أسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ١٧٣ ٠

الفصل الخامس
الحوار المسرحي

الاقتباس من التراث :-

كان طبيعيا فى بيئة ارتبط فيها المسرح بنبرة الغناء العالية ومناسباته ودواعيه الكثيرة ، أن يعود كتاب المسرحية الى الشعر العربى القديم ، يشيعونه فى مسرحياتهم ، كى تعلو فيها النبرة الخطابية . ولقد استمرت صلة المسرح بالخطابة الى وقت قريب ، خاصة فى مدارسنا عندما يمزج المشرفون على النشاط المدرسى ، بين المسرح والخطابة .

على أن الابيات التى كانت تقتبس فى الحوار ، عادة ما تكون لحكمة يريد أن يبثها الكاتب ، وبعيدة عن الجو العام الذى تحرك فيه حوار الشخصية . ففى مسرحية (السليط الحسود) يضمنها الكاتب كثيرا من الابيات الشعرية ، ومنها هذا البيت : (٦٨)

ليس الغبى بسيد فى قومه بل ان سيد قومه المتغابى

وجرى على هذه السنة أحمد أبو خليل ، الذى كان يجرى البيت الواحد على لسان شخصيتين : (٦٩)

جميلة : ستبدى لك الايام ما كنت جاهلا .

ملك : ويتأتيك بالاخبار من لم تزود .

واستخدم القبانى الشعر كثيرا عارضا بذلك ثقافته الشعرية ، ومحفوظه الضخم منه ، لغرض الحكمة . ففى رواية عفيفة ، مثلا ، نجد هذه المقتبسات : (٧٠)

ان العيون التى فى طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله انسانا

وفيها أيضا : (٧١)

اذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل
وان هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس الى حسن الثناء سبيل

وفيها أيضا : (٧٢)

واذا المنية أنشبت أظـارهـــــا ألفيت كل تيمة لا تنفـــــــــع

وفيها أيضا : (٧٣)

ذنبـى اليـــــك عظيـم وأنت أعظـــم منــــــه

فخـذ بحقــــــك أولا فاســـمح بحلمك عنـــه

ان لــم أكن فى فعـــــالى من الكــرام فكنـــــه

اما يعقوب صنوع ، صـاحب اللهجة المصرية العامية واللهجات الاخرى، فقـد نحا منحى آخـر فى مقتبسـاته ، عندما اسـتخدم بعض مقاطع الاغـانى الشـعبية الشـائعة ففى مسرحية (الـدرتين) : (٧٤)

كامل الأوصـــــاف فتلنـى والعيون الســـود رمونى

من هواهـــم صــرت اغنى والهـــوا زود شـــــجونى

وقد يكون الاقتباس مغرقا فى العامية والسلوك الشعبى : (٧٥)

جوزة من الهند ومركب عليها غـاب

مدندشة بالودع ومجمعه لحبــاب

أخذت منها النفس والعقل منى غاب

ياليـــل ياعينى ياليـل

ويعـود بنا سليم النقاش الى طريقة الشـاميين : مارون النقاش ، وأحمد أبو خليل القبانى ، عندما يقتبســـان من الشعر العـربى القديم ٠

ففى روايـــة عائدة : (٧٦)

احـذر عـــدوك مــــرة واحـــذر صديقك ألف مـــرة

فلربمـــا خـــان الصـــديق فكـان أعلـــم بالمضـــرة

أما نجيب حداد وهو شـامى أصـلا وجاء الى مصر مع والـده سليمان حـداد فى باكورة حياته ، واختلط بالمصريين ، وتشرب مثلهم الشعبى ، كان

قليـلا ما يقتبس ، واذا اقتبس فانه يترجم المثـل الشعبى الى لغـة منظومة تتناسـب مع الجو النفسى الذى تعيشـه الشخصية : (٧٧)

يآخـذ القرد على مالـــه دخلت فيمـا لسـت من آلـه
المال يفنى فى الورى مسرعـا ويلبث القـــرد على حالـه

لقـد كان المسرح المصرى يقـدم مسرحياته فى جـو ملىء بالغنـــاء والطرب ، وكانت الطريقة الشـائعة فى التمثيل هى الطريقة التى تبارى مثل هـذا الضجيج • هى طريقة رفع الصـوت والصياح ، على الاقل حتى تغطى أصـوات الممثلين صـوات منادى الملاهى المجـاورة عندما يتصايحون : هنا (الست نزهـة المغنية) ، (هنـا الست شفيقة القبطية) (٧٨)

وهـذا هو القرداحى فيما رواه الممثـل عمـر وصفى لتوفيق الحكيم يؤدى دوره فى مسرحية عطيل ، ولا يترك موضعا على الخشـبة الا انتقـل اليه ، مشـوحا فى الهواء بذراعيه ، ليدوى له المكان بالتصفيق • (٧٩)

فالاقتباس هنا أثـر من آثـار عرض الثقافة القديمة ، ثقافة الكلمة الطنانة ، وارتباط مفهوم هـذه الكلمة بالشـعر ، بغض النظـر عن الشخصية المؤدية ، وعن دورهـا فى المسرحية •

ولو وظف هذا الاقتباس فى خـدمة الموقف ما كانت لنـا مآخذ عليـه ، على نحـو ما فعل ج• ب• بريستلى الذى اقتبس « الشعر مرتين فى مسرحيته : الزمن وآل كونواى Time & Conways وذلك مما نظمه الشاعر بليك ، كما اقتبس مقطوعات من (حلم منتصف ليلة صيف) فى مسرحيته حلم نهار صائف (٨٠)

كذلك فان (تمثيلية خفيفة سطحية كتمثيلية نول كوارد Noel Coward Present Laughter تشتمل على فقرة من شعر شيللى يدخلهـا المؤلف بمزيج من الرقة ، لكى يؤكد أزمة عاطفية عنيفة • وهنـاك قطعة شعرية مثيرة للفكـر ، ومن نوع مختلف فى مسرحية (حفلة الكوكتيل) للشاعرات •س اليوت ، وهى تمثيلية منظومة ، لكنه النظم الذى يقترب من لغـة التخاطب العادية وقد استعمل اليوت فى مسرحيته هذه قطعة من شعر شللى ليتسامى فى الانفعـــال فى احدى النقط (٨١)

فالاقتباس هنا للتسامى بالانفعال ، أو فى لحظة خطيرة قاطعـة ، وقد يسـتخدم فى اشـارة نوع من التأثير الهزلى (٨٢) · وهـذه أمـور ما كان يراعيهـا مؤلف المسرحية العربية ·

والواقع أن القارىء أو المشـاهد أحـوج ما يكون الى ن يتعـرف على الحـدث بلغة الشخصية ، وهو ليس فى حاجة الى مثل هذه الابيات والمقتبسات التى تخرجه من الجو النفسى العـام الى جو آخـــر ، قد يحيى فيـه بعض الانطباعات القديمة ، التى تشـده الى خارج اطار المسرحية ·

التعامل مع الالفاظ :ـ

ويبدو أن المتعة الذهنية من خـلال التعامل مع الالفاظ كان لهـا صداها فى الحــوار المسرحى · فالمجتمـع العربى كان وما زال يستمتع بابـــدال حرف مكان حرف ، أو فى الكشف عن خطأ معنى شـائع ، أو فى استخدام حـــروف الجـر ، أو فى ازدواجية المعانى وتعددها فى اللفظة المفـردة · وهذا راجع الى أن فرص الاستمتاع بالحياة محـكوم عليها بالحـلال والحـرام · وكان طبيعيا أن يحفر الناس لانفسهم قنوات جديدة يقطعون بهـا الوقت ، أو ان شـئنا الصـــدق استحداث ما يمكن ان نسـميه بالاستمتاع الجماعى بالحياة ·

والممكن المتاح هو الاستماع اللفظى ، وتوليد المعانى واسـتنباطها من الوحـدة الواحدة ، أعنى الكمة الواحدة · وكأننـــا هنا أشبه ما نكون بطريقة فنان الارابسـك ، الذى يأخذ وحـدة ويكررها أو يعيد تشكيلها ، استنفـــادا للابعـاد المكانية فى لوحته الفنيـة · وكذلك كان تعاملنا مع الابعـاد الزمانية فى حياتنا اليومية : التكرار والدوران حول معانى الكلمات ومدلولاتها ، واعمال الذهن عند حـذف أو اضافة آخر ، جريا وراء الغريب واستمتاعا بالكشف عنه·

أدى هـذا المنحى فى حياة الناس اليومية ، الى القضـاء على كثير من طاقاتهم التى كان يمكن أن تؤدى لو أحسن استخدامها الى خلق تيارات متبانية فى الحياة تثريها ، أو تخلق التيارات المتصـارعة التى تجلو معدنها وتخطو بها الخطـــوات الجريئة التى تخترق ستار المجهول ·

كان هذا كفيلا بأن يثرى لغـة الحـوار التى تتطور بالحـدث ، والتى تحتمل الصراع الذى يصعد بالازمـة الى ذروتها ، ثم متطـورة به الى قـــرار أو حــل ·

بيد أننا نلح عكس ذلك فى كثير من الحوار المبثوث فى مسرحيات كثيرة من مسرحيات ذلك القرن ٠

ففى مسرحية البخيل لمارون النقاش نجد هذا الحوار ، وغيره كثير (٨٣) هند لذاتها : مطاوعة ما شكت الا لباريها ٠

والقهر فى القلب مضنيها وباريها

مظلومة مع مظلوم لا يباريها

ولنظر كيف استطاع الكاتب أن يتلاعب بالمعانى المختلفة لكلمة باريها فى السطور الثلاثة ٠ ونحن هنا ازاء حذاقة لفظية أكثر منا امام حوار يعتمل به صدر الشخصية ٠

ولننظر كيف أستطاع الكاتب أن يتلاعب بالمعانى المختلفة لكلمة (باريها) فى السطور الثلاثة ٠ ونحن هنا ازاء حذاقة لفظية أكثر منا امام حوار يعتمل به صدر الشخصية ٠

وفى رواية السليط الحسود نجد هذا الحوار : (٨٤)

جرجس السمعان : لا يا سيدى عن اذن جنابك ٠ ليس لك أن تطردنى ، لانى تقدمت بالعلم ، وعرفت أشياء كثيرة من الشيخ أبى عيسى ٠ وهذا أخبرنى عن لحن العامة فى قولهم موس الحلاقة وأن صوابه موسى ٠ وأن الست غلط فى الجدة ، ومثله فى السيده ٠ وأن الحرامى بمعنى اللص لغة غير جيدة ٠ وأن المتاع هو مفرد الامتعة ٠ والسوط بالسين والطاء بمعنى المقرعة ٠ وأن الشاطر هو الخبيث خلافا للاستعمال ٠ والنضيف هو النجس واستعماله بمعنى النظيف ضلال ٠ وأن أيوا مختصرة من أى والله بغير اشكال ٠ وأن حاجتيسه مستعملة عربية ، وحقيقتها جملة تركية ٠ وأن البيض الذى يطلقون عليه برشت ، هو مأخوذ من الفارسى وصحته نيم برشت ٠

فهذا الاستعراض اللغوى أثر من آثار العقلية العربية المتأثرة بالطرافة اللغوية الذهنية ، وكشف عن الثقافة اللغوية فى العربية وغيرها من اللغات وتظهر شخصية مارون النقاش هنا بوضوح ، مغطية على الحدث والتطور به ،

وطامسة معالم الشخصية المتحدثة • وكأننا هنا بازاء أبى هلال العسكرى فى الصناعتين عندما وقف من الالفاظ اللغوية مبيحا استخدام بعضها ، عندما قال : فمن الالفاظ ما يستعمل رباعيه وخماسيه دون ثلاثية • ومنها ما هو بخلاف ذلك • فينبغى ألا تعدل عن الاستعمال فيها ، ولا يغرك أن أصولها مستعملة ، فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك ردىء على كل حال • الا ترى أن الناس يستعملون التعاطى فيكون منهم مقبولا ، ولو استعملوا العطو وهو أصل هذه الكلمة ، وهو ثلاثى ، والثلاثى أكثر استعمالا لما كان مقبولا ولا حسنا مرضيا (٨٥)

فالنقاش يستن سنة النقاد واللغويين العرب ، الا ن أبا هلال العسكرى كان أبعد نظرا منه ، فضلا عن أن حديثه حديث نقدى أبعد ما يكون عن الحوار المسرحى ، الذى يمج هذه الطريقة الفجة ، التى تؤخر الصراع وتعوق الحوار الذى يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره •

ويحس القارىء أو المشاهد أن المتحدث هنا هو مارون النقاش لا للشخصية المؤدية • والكاتب المسرحى الكامل هو الذى لا يستطيع أن يضع نفسه موضع عدد من الشخصيات الحية فحسب ، بل موضع فرقة من الممثلين لكل فرد من أفرادها دوره المعين فى الرواية التى يكتبها ، ثم تكون له فى الوقت نفسه القدرة على كبح جماح شخصيته هو من التدخل فى حوار يجب أن يكون حوار أشخاص آخرين • وقد تجد فى مسرحية من المسرحيات كل ما تشتهى من الروعة الغنائية الصرفة ، الا ان هذا الشعر يجب ألا يبدو وكأنه كلام شعرى قاله شخص واحد ، كما يجب أن يأتى تبعا للحاجات الجوهرية التى لا بد منها للاداء المسرحى » • (٨٦)

واذا كان الحديث الشعرى المرتفع المستوى مرفوضا اذا لم يمثل الشخصية المتحدثة ، فكيف بنا ازاء هذا الحوار الذى ساقه أحمد أبو خليل القبانى فى روايته عفيفة • (٨٧)

سليم (لنفسه) : لا بد من الملاطفة والمداعبة ، والمباسطة المداعبة ، والمح لها ببعض الغرام • عسى أن أحصل على المرام (لعفيفة) اعلمى يا ذات الجمال اليوسفى • أن من ، والى ، وعن ، وعلى ، وفى فمن ابتدائية ، والى انتهائية ، وبينهما أنا أرجو بلوغ المنى وعن للمجاوزة عند النحاة

اهـل الادب ، أى لا أتجـــاوز هذا المكان حتى أنـال الارب · وعلى هذا يكون الاسـلوب ·م اما هو حسن ومرغـوب ؟

ثم تستطرد الشخصية بعد ذلك قائلة : وكنت أتوسـل أن لا يمثـل لنا فى علم البيـان : برأيت أسدا فى الحمـام · (٨٨)

حديث غريب حقا يجرى على لســان شخصية فى مسرحية · فالحــوار المسرحى يجب أن يكون ذلك الحـوار الذى يستطيع الممثل العـادى ذو الكفاية المتوسطة أن ينطق به دون تعثر أو تلجلج ، ودون أن يتوقف ليأخذ أنفاسـه فى المواضـع الخطأ ، ومن غير أن يتكلم كلاما يكـاد يكون خاليا من الـروح خاويا من الحيوية ، ودون أن يرسل تنغيمات زائفة نفطن منها الى أنه لا يفهم ما يقـــول · (٨٩)

وجريا وراء الطـرافة اللفظية ، والتلاعب بالحروف نجـد هذا الحـوار فى مسرحية الكذوب التى عربها سـليم النقاش · (٩٠)

هند : اذا سلمنا بهذا الكلام ، فماذا تقـول بما يأتى من النظـــام ؟

أراك بعين الفكر دوما واننى   محب بناديك المحجب قد ثوى

فكيف تقول هذا واى « ومتى » كنت عندى مقيم ؟

ديب : ان هـذا غلط نسـخ والله العظيم ·· والصواب ·

راك بعين الفكر دوما كأننى   محب بناديك المحجب قد ثرى

ومعناه انك لا تغربين عن فكرى حتى كأننى دائمـا اراك ، وأتمتع بمرأى بهـاك · سبحان من هيأ لى أن أن أجعـل فى المعنى هـذا الاختلاف ، بابدال الواو بالكاف ·

أن الثقافة اللفظية ، والاستمتاع بالكلمات كان لهما أثرهما فى توجيه حـــوار المسرح العربى ، وأخـذه هذا الطريق الذى يسـقط عنه الحـــوار الحى المتحـرك الذى يكشـف عن الشخصية ، ويجلوها ، ويحركها نحو الكمال والنمـــاء ·

القـــــرآن :

وكان للقـرآن تاثيره المباشر فى الحـوار وقد يســتخدم التعبير القـرآنى بنصه ، فى كلام الشخصية مع تغيير طفيف : « يأيها المـلاء أفتونى فى أمرى ، فقـد ضاق صدرى ، وروحى مع جسدى من جور الأيام والليالى قد بلغت التراق ، وقيل من راق • (٩١) (يأيها المـلاء أفتونى فى رؤياى ان كنم للرؤيـا تعبرون (يوسف آية ٤٣) ـ كلا اذا بلغت التراق • وقيل من راق (القيـامة ٢٧) •

ومن ذلك أيضا : والشمس وضحاها والقمر اذا تلاها • لقد زادت بلوتى، واشتدت مصيبتى وعدمت هنائى (٩٢) والشمس وضحاها ، والقمر اذا تلاهـا « سورة الشمس ١ ، ٢) •

ومن ذلك أيضـا : لئن لم تنتـه لنضفعن بوجهك الرخيم (٩٣)

(كلا لئن ينتـه لنسفعنا بالناصية « سورة العلق ١٥) •

وقد يكتفى المؤلف باستخدام ألفـاظ ما أن تذكر ، يرتبط ذكرها بالقـرآن الكريم : فلا عشت يا كنود ولا كنت (٩٤) (ان الانســان لربه لكنـود « سورة العاديات ٦ ») « قتل الانســان » (٩٥) (قتل الانسان ما اكفره ســــورة عبس ١٧) •

واذا كان المؤلف مسيحيا ، فانه قد يستخدم بعض عبارات الكتاب المقدس « رأس الحكمة مخـــافة الله » • (٩٦)

وكانت الجماهير العربية تعيش الظلم مع بزوغ هـذا الفن الادبى الجديد ظلم الحكـام ، وظلم القادرين ، وضمن المؤلفـون حوارهم هـذه المعـانى ، وما الله بغـافل عما يعمل الظالمـون • (٩٧)

(ولا تحسبن الله غافـلا عما يعمل الظالمون) ابراهيم (٤٢)

أنه لا يفلح الظالمون « الانعام ٢١ ، يوسف ٢٣ ، القصص ٣٧ ـ وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلون « الشعراء ٢٢٧ »)

ولم يقفل الحـوار المتأثر بالقرآن الكريم الباب أمام الظلمة والظالمين : « وكفر بالتوبة عن وزرك ، فان الله تـواب رحيم • (٩٩) (واتقـوا الله ان

الله تـواب رحيم « الحجرات ١٢ » ٠ فالانســـان خير بطبيعته فى نظرهم ، وما هذا كله الا من فعـل الشـيطان : « ألم تعلم ما وراء ذلك من المخــاطر والمهالك ٠ ولم تخجــل حين وسوس لك الخناس ، فعل ما يشينك بين الناس (١٠٠) من شر الوسـواس الخناس « الناس ٤ »)

وهذا كله فى اطار الترغيب والترهيب والتذكير بيـوم النشـور : « يوم يفـر الانســان من أبيـه وآلـه وذويـه ٠ (١٠١) (يوم يفـر المرء من أخيـه وأمـه وأبيـه وصاحبته وبنيـه (عبس ٣٤ : ٣٦)

« وسيجتمع فى يوم تشـيب فيه الولدان (١٠٢) (فكيف تتقــون ان كفرتم يومــا يجعل الولدان شـيبا « المزمل (١٧) ٠

وفى بيئـــة اتسعت فيها الهـوة بين الفقــراء والأغنياء ،برزت معــانى الاحســان القرآنية والعطف على المســاكين : (١٠٣)

احســـنوا للفقـــرا لا تبخـــلوا	انما الله يحـــب المحسنين
وارحمــوا المسكين حتى تؤجـروا	واغنموا يا سادتى أجرا ثمـين

والواقع أن هذا الاتجـــاه يذكرنا بما كان يفعله مؤلفـــو البابات من أمثــال ابن دانيــال الموصلى ، عندما كان ينهى بابتــه بتوبة البطل وذهابه الى الحج كى يغتسـل من ذنوبـه ٠ ويذكـرنا أيضا بالجـو العـام فى تـلاوة سيرة البطـل الشعبى ، وما يجـرى على ألسـنة الشعراء الشعبيين ٠

على أن التعبير القـرآنى – مع تقديرنـا الكبير له ، وايماننا العظيم به – كان مهدئا للحـوار ، ومبعدا له عن أن يدفع بنضــال الشخصليات من أجـل مبادئها وأفكارها وقيمها – على نحـو ما ذهب اليــه المؤلفـون – ٠ وعلى وجه الخصوص هـذه التعبيرات والمعـانى التى سادت هذه المسرحيات ٠

ان فى القـرآن كثيرا من المعـانى التى تصنع الشخصية الدرامية الفذة ، ولكنها ليست هذه المعـانى التى عرضنا جانبا منها ٠

ولقـد عقدنا مقارنة بين التعبير المستخدم ، وبين الايات التى تدل عليه ومنه اتضح أن الكاتب كثيرا ما كان يحرف ٠ ونحن هنا نريد أن ننـوه بأنه ما كان ينبغى أن يخرج الكاتب على ألفاظ الآيات ،حتى لا يحدث لبس فى ذهن القارىء أو المشــاهد ، وتتأكد الحقيقة القـرآنيه فى ذهنـه ، دائما على طريق الكمال ٠

المثـــل :

والمعـروف أن العرب مغرمون منذ القـدم بتلخيص موقفنا من الحياة فى جملة أو جملتين أو بيت شعرى • ومن ثم فقد تعلقنا بالمثـل ، وبحثنا عن أشعر بيت قالتــه العرب فى هذا المعنى أو ذاك •

وربما كان هذا التلخيص بسـبب عدم مواجهتنا للحياة من اللحظـة الاولى • نحن نحب أن نعيش الحياة • ولا نحب أن ندور حولها كى نكتشـف ما فيها ونتعامل معــه • فاذا عشنــا الحياة ، ولم نخـــرج منها بما ينبغى أن يكون ، خرجت من أفواهنا هذه الكلمات الحكيمة ، كى تكون عظـة وعبرة لمن يجىء بعدنا ، وهو الذى سوف يحيا الحياة بالطريقة نفسها التى مررنا بها ، وكل ما نفعله له أن نذكـــره بهذه الكلمات التى تحمل المعـانى الكلية الشاملة•

والمثل على هذا النحو يبعدنا عن المواجهة ، ما دامت التجربة قد لخصت أنا ، ومن هنا أيضا شاع فى بيئتنا العربية المثلان المتناقضان ، بل الأمثلة المتضاربة • (اصرف ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب ـ القرش الابيض ينفع فى اليوم الاسـود) •

لقد حاول كتاب المسرحية ن يجاروا الأمثال العربية القديمة والاقوال السائرة التى سبقتهم ، حكمة ، ملء حوارهم بأقوال تطـاول أقوال الأقدمين ذيوعا ، ومنهم من حاول تلخيص مسرحية فى حكمة علقها فى صدر مسرحيته ، على نحو ما نجد فى تصدير محمد عثمـــان جلال تمصيره لمسرحية النســـاء العالمات بهذين البيتين :

بين الرجـــال والنســاء العيش   منقســـم وليس فيـــــه طيش

فالرجـــال ســـعيها للقـــوت   وللنســا التدبير فى البيـــــوت

وفى صدر تمصيره لمدرسة الازواج يقول :

ان تكـــــن المرأة ذات خفـــة   ولم تكن أصـــــيلة فى العفـــة

فحبســـــها أو حجزها لا ينفع   لأنهـــــا من كل باب تطـــــلع

وجعل حكمة مدرسة النساء فى قوله :

مهما استطعت احذر من النسوان   فانها حبـائل الشـيطان

وكان طبيعيا أن لا يتخلص كتاب المسرحية من هذا المخزون الضخم ، الذى أفرزته الحضارة الغربية والبيئات الشعبية المغلوبة على أمرها ، وأن يشيع فى حوارهم كثرة عظيمة من الامثال والاقوال السائرة ، التى لا تعبر عن صراع أو حركة بالشخوص ، بقدر ما تعبر عن قيم سائدة ومفاهيم متراكمة ٠

ولما كانت هذه القيم فى الغالب الاعم مثبطة عن الوثوب الى صراع ، فان هذه الاقوال كان لها تأثير فى رضا الشخصية واستسلامها ٠ ومنها على سبيل المثال :

● « دى مجدر ومكتوب فوق الجبين » (١٠٤)

● « الحمى منسى وأبات مهنى » (١٠٥) ٠

❋ « ولكن سبق السيف العذل » (١٠٦)

❋ « العين بصيرة واليد قصيرة » (١٠٧)

والواقع أن مثل هذا الاستسلام أقعد فى الناس الطموح ، ومحاولة التغيير ٠

❋ « خلى قلبك فى بطيخه صيفى » (١٠٨)

❋ « أشيتنا معدن » (١٠٩)

❋ « عصفور فى اليد ولا عشرة على الشجرة » (١١٠)

وقليلا ماكنا نعثر على هذه الامثال التى تتحرك ولو يسيرة فى مواجهة الواقع منهما :

❋ « دوام الحال من المحال » (١١١)

❋ « من جد وجد » (١١٢)

❋ « ما حك جسمى غير ظفرى » (١١٣)

والسؤال الان لماذا هذا الاستسلام ؟ ولماذا هذه الحركة البطيئة التى لا نلمح وجودا يذكر فى مسرحيات هذا القرن ؟

قد يكون هذا راجعا الى شيوع المثل الذى يدفع عنا الظلم ، وهو

بالتالى يدعونا الى ترك هذه المواجهة الى قوى غيبية ، والى خصال استقرت فى وجداننا :

❋ « كن عفيف الذيل » (١١٤)

❋ « الجزاء من جنس العمل » (١١٥)

❋ « من حفر بئرا لاخيه وقع فيه » (١١٦)

❋ « تذكر قدرة الله عليك » (١١٧)

❋ « انجز حر ما وعد » (١١٨)

وكان القرن الماضى « قرن الامتيازات الاجنبية ، ونهب الثروات ، والرضا بالقليل ، والدعوة الى التوافق مع الاجانب من بعض المثقفين · وهذا أدى الى وجود بعض الامثال التى تترك انطباعا بالمهانة ، وترك أى صراع فى مواجهتهم :

❋ « اللى ياكل عيش الكافر يضرب بسيفه ، الاصيل طول عمره أصيل ، والخسيس يعمل بكيفه » (١١٩)

هو مثل فرضه الاستعمار ، وحاول تنميته فى بيئاتنا الشعبية ، ولكنها البيئات التى عرفت بفطرتها بعيدا عن جو الثقافة والمثقفين كيف تدافع عن حقها ، ووجودها فى الحياة ·

على أننا نلمح فى مسرح يعقوب صنوع بعض الأمثال التى مازالت تعيش بيننا حتى اليوم :

❋ « ربنا يهنى سعيده بسعيد » (١٢٠)

❋ « اسال مجرب ولا تسال طبيب » (٢١)

وقد يكون التغيير قد أصاب بعض هذه الأمثال :

❋ « ذكرنا القط جانا ينط » (١٢٢) ·

❋ « جدع ملو تيابه » (١٢٣)

والحق أن استخدام المثل على هذا النحو أعاق الحركة فى المسرحية ، والتطور بأحداثها ، وأبقانا فى أماكنا نحاول الوثوب دون جدوى · وقد

يخــرج القارىء أو المشاهد من المسرحية بحصيلة هذه الأمثال التى تعلق بذاكراته من كثيرة ما سمع فى الواقع الذى يعيشه ، وكأن الكاتب هنا قد ساعد على قيم كان من الواجب عليه أن يحاول تغييرها فى فنه المسرحى ٠

ان المجال المسرحى ليس مجال استقطاب لبعض القيم التى عفا عليها الزمن ، وانما هو محاولة الغوص بنا الى أعماق الحياة ، أو استكشاف ما فيها من جوهر ثمين باعثا فى حواره الحيوية ٠ « والحيوية فى الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية ٠ وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضـــعها الاجتماعى ومستواها الفكرى والخلقى ، ومثلها فى الحـــياة » (١٢٤) وهو ما افتقدناه فى كثير من حوار مسرح لم يتخلص من القيم والمفاهيم التى سادت المجتمع قبل ميلاده ٠

الكلمات والتعبيرات العامة :

واذا كان الــرواد قد غمروا مسرحياتهم بالامثـــال والاقوال الســائرة ، فانهم أمام استخدام العامية حمل الينـــا حوارهم الكثير من الكلمات والتعبيرات الموغلة فى العامية ، والتى لم يعد لها لها وجود الان فى عاميتنا التى يرتفع مستواها يوما بعد يوم ٠

... هو مارون النقاش **يستعمل عبارة : « البنت بنت أبيها »** (١٢٥)، فى مقابل عاميتنا المصرية ، (البنت لأمها ـ أكف القدرة على فمها تطلع البنت لأمها) ٠ وشاع فى حواره العامية الشامية ٠

أما يعقوب صنوع فقد التقطت اذنه الكلمات العامية المعبرة فى ذلك الوقت ، مستخدما اياها فى حواره ، وما زال كثير من هذه الكلمات له مدلوله فى ريفنا المصرى » ويحاول مخرجو مسرحيات اليوم أن يدللوا بها على واقعية الشخصية المصورة ٠

❋ « اقطع دراعى اذا تمت العبارة » (١٢٦)

❋ « حكيت لك الحكاية من طقطق لسلام عليكم » (١٢٨)

❋ « أما اجـرنه » (١٢٩) ٠

* « صبحت زى عود الخلة من بعد ما كنت زى غصن البان » (١٣٠)

* « أنا اللى وقعت فى راجل ما يعرف تلت التلاته كام » (١٣١)

ان هذه العبارات العامية ، والكلمات الموحية ذات الدلالة فى مسرح صنوع ، انصرف اليها انصرافا ، لا لأن « الكوميديا تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس » على حد تعبيره ، وانما ربما كان هذا الانصراف نتيجة رغبته فى أن تنتشر مفاهيمه بين عدد كبير من الناس ، توسعة لرسالته النقدية الاجتماعية .

وحول لنا زجل محمد عثمان جلال مثل هذه الكلمات الا أنها كانت أكثر انتشارا فى مسرحه :

« بوش ـ للص أودانك يزقمه ـ انجرص ـ السرمحة ـ هلش ـ أشغل اللككيم واكمر ضبها ـ ضربة تتلته ـ النقورة ـ هلبت ـ السندرة صاغ سليم ـ المقتشر ـ البراطيش ـ وقطعوا من جثتى ـ هبر هبر ـ يفرتكه ـ ملابس شفتشى ـ يضحضحك ـ ابن هرمة ـ حتى الكلام فيه يحزقوا ويجعمصوا ـ راجل تبت ـ يحفلط فى الكلام ـ ونشرمط اللى فى الكذب ـ روح التهى ـ بالجهجون ـ والا عقلى شسترى ـ موز الكلام » (١٣٢) « دول جماعة ولاد حلق وحوش » ، « يظرين » (١٣٣) .

ونحن ازاء هذا السيل الجارف من العامية الذى اجتاح المسرح المصرى فى تلك الحقبة ، نحمد الله ان انمحت آثاره ، بعد أن حاولنا جاهدين محو الأمية عن أبناء الوطن . وسوف يبقى هذا الحوار دليل عمل لمن يريد أن يكشف الكثير عن الكلمات العامية التى اكتست بها شخصيات محمد عثمان جلال فى مسرحياته الممصرة والمؤلفة .

ويقل هذا الاتجاه الموغل فى العامية عند مؤلفى المسرحية من النازحين من بلاد الشام ، على نحو ما نشعر به فى مسرحيات نجيب حداد المؤلفة والمترجمة . ولا يرجع ذلك الى رغبتهم فى استخدام لغة أرقى ، بقدر ما يرجع الى قلة درايتهم بالتراكيب العامية المصرية ، وعدم الفهم لمدلولاتها ومراميها . ففى رواية الطبيب المغصوب لنجيب حداد مثلا لا نجد كلمة واحدة فى ثوبها العامي على الرغم من أن صياغتها بالعامية .

واذا كنا قد حاولنا أن نجد تفسيرا لتفشى هـــذه الظاهرة فى مسرح يعقوب صنوع ، فان (محمد عثمان جلال) ، بروحه المصرية الأصـيلة أراد ان يحقق ما ذهب اليه من نظم يفهمه « الخواص والعـوام » ٠

فعل المؤلفون ذلك تلبية المـدلول اللفظ وقت التلفظ به ، بعيدا عن أن يخدم ذلك المسرحية من حيث أنه ينبغى أن تحقق لنا رؤيتها من الانسجام والمتعة ما تحققه رؤية الكائن الحى ، على نحـو ما ذهب اليه أرسطو ٠

الكلمات الاجنبيـة :

ان مرحلة الاحتكاك بالحضـــارة الأوروبية ، فى وقت كثـــرت فيه الجاليات الأجنبية أدت الى شيوع الكلمات الاجنبية فى مجتمعنا ٠ واعتقد كثير من الناس أن التلفظ بكلمات وعبارات مستوردة دليل التقدم والرقى٠ ومن هنا شاع فى مسرح هذا القرن استنطاق الشخصيات بمثل هذه الكلمات ، خاصة فى مسرح يعقوب صنوع الذى استخدم كثيرا من الكلمات الأجنبية : « مسيو ، مرسى بردون ، كافيه » (١٣٤) ــ كمريرة ، الكونتراتو ، بون نوى » ، بون جور ، فاملية (١٣٥) ــ فرى جود ، انجليش مان ، يادونكى بوى ، مستر (١٤٦) ــ القرونســــلاتوا ، مس روز ، مدام (١٣٧) بـون جورمافيليه ، بون جور مامير ، مدماوزيل ، شامبر كفالير ، مون شير (١٣٨)

وهكذا نجد خليطا من المترادفات الأجنبية : الفرنسية والايطالية ، والانجليزية ، أجراها يعقوب صـــنوع على لسان شـــخصيات أما لأنها أجنبية ، واما لأنها مصرية ارادت أن تتشـبه (بالخـــواجات) ، جريا وراء التعلق بمظاهر الفرنجة التى ظنها البعض طريقا الى التقـــدم ، كما هو واضح من هذا الحوار (١٣٩) :

مريم : بون جور مافيليه ٠

عديله : بون جور مامير ٠

مريم : يا الله يامدموزيل روحى الشـــامبر بتاعك واتهـــندزى لان الكفالير فيكتور جاى دلوقت ٠

ووجدت هذه الظاهرة فى مسرح مارون النقاش الذى استخدم بعض الكلمات التركية والفارسية فى حواره سبق ان أشرنا اليها ٠

ولم يسلم محمد عثمان جلال ، الذى صاغ مسرحياته بالزجل المصرى من هذا الاستخدام (١٤٠) ·

وسار فى الطريق نفسه ، سليم النقاش (١٤١) ، وان كان استخدامه لمثل هذه التعبيرات أقل من غير من المؤلفين ·

ان حوار هذا القرن خليط عجيب من المترادفات التى تنتسب الى العديد من اللغات · وما كان أحراهم أن يبتعدوا عن هذا الاستخدام ، خاصة وأنه حتى الشخصيات الأجنبية بامكان مصورها أن يستنطقها باللغة الفصحى ، لأنها أشبه بشخصيات الروايات المترجمة ، التى يتقبل المشاهد حديثها الفصيح ·

التعبيرات القدرية :

ومن الظواهر التى استرعت انتباهنا فى حوار هذا القرن اجماع المؤلفين على استخدام التعبيرات القدرية · وعلى الرغم من أن السمات الحضارية فى ذلك الوقت سمات ريفية ، سمات مجتمع زراعى ، يؤمن بالاختيار أكثر من ايمانه بالجبر ، ظهرت هذه التعبيرات · وربما كان ذلك راجعا الى أن « المجتمع الزراعى مجتمع قائم على الاختيار · وأبناؤه يكثرون من الحديث عن القدر وعن القضاء وعن ارادة الله ، ولكنهم فى صميمهم يؤمنون بالاختيار ، ولا يأتون شيئا يدل على ايمانهم بالقدر · هم لا يجازفون · هم لا يتنقلون · هم لا يدخلون فى معركة الا بعد امتحان سلاحهم ، هم يؤمنون بالاختيار ، لأن الايمان بالاختيار معناه العقاب والثواب · العقاب الواضح والثواب الواضح » (١٤٢) ·

« لا سبيل فى مثل هذا المجتمع المطلق المختار الى تمجيد البطل الخاطىء كما يفعل المسرح فى التراجيديا · هذا المجتمع المطلق المختار لا يمجد الا من أحسن عملا · أما المخطىء أو الخاطىء فهو أما موضع للسخرية لانحرافه عن (العقل) ، وأما موضع للغضب لخطره على (العقل) ·· فان كان هدفا للسخرية فتأديبه يكون فى الكوميديا ناقدة الشر والخطايا والشذوذ وان كان موضعا للغضب فتأديبه يكون فى الملحمة ، حيث ينازل البطل رمز الخير الوغد رمز الشر ويصرعه ، كأنه التنين الضارى » (١٤٣) ·

ان التعبيرات القدرية الكثيرة لم تستطع أن تحملنا على الاعتقـــاد بوجـــود صراع حقيقى ، أو امكانية حدوث الاصـــطدام بين الجبر الأعلى والاختيار الأخلاقى ، لتتولد بعد ذلك التراجيديا • فقد نجد « فى المجتمع الريفى رجلا يؤمن بالجبر حقا ، ولكن الجمهور المحيط به يؤمن بالاختيار • فهو لا يفهم الجمهور والجمهور لا يفهمه ، ولذا ستبقى عواطفه حبيســـة وأفكاره فى صدره ، أو تخرج فيتعرض لأذى الناس » (١٤٤) •

ففكرة البطل الذى يحمل الخير والشر لم تكن واضحة فى أذهـــان المؤلفين• الناس مغرمون بالسير الشعبية وبطولات أصـــحابها الخارقة ، ومفتونون بمسرح خيال الظل والقرمقوز ، وما فيهما من نقد • وهـذا وجه الكتاب الى الكوميديا بما فيها من نقد لاذع ، واضحاك صاخب •

نقول هذا لأننا وقفنا متسدودين دائما هذا التسيل الجارف من التعبيرات القدرية فى وقت لم تتحرك فيه الشخصية لأخذ زمام المبادرة • من هنا كان الاتجاه الى الكوميديا أنسب لهذه الشخصيات التى تتفوه بالقدرية ، وتؤمن بالاختيار فى الوقت نفسه • والشخصية تفسر عجزها دائما بمشيئة الله :

* « ما شاء الله كان » (١٤٥)

* « ابن ســـليمان :

نعم يا رافع الضرر ان كنت أخطأت فما أخطأ القدر • ان القضـــاء اذا أتى يعمى البصر • وخلائق الخليفة وشمائله اللطيفة العفو عن المذنبين ، والصفح عن المسيئين • العفـو عمن أجرم وأساء • وقد قيل فيها الجليل :

اذا أراد اللـــه أمرا بامــــرىء وكان ذا عقل وســـــمع وبصر

أصـــم أذنيه وأعمى قلبـــه وســـل منه عقله وسل الســـعر

حتى اذا أنفـذ فيـــه أمـــره رد اليه العقل حـــالا فاعـــتبر

لا تقل فيما جـــرى كيف جرى كل شى بقضاء وقدر » (١٤٦)

* « فان أصبت خـــــيرا فمن الله ، وان أصبت شرا فبقـــدره وقضـــاه » (١٤٨) •

* « فانا لله ، ولا اراد لما قضاه » (١٤٨)

❊ « قدر الله يامك لا يرد ، وحكمه على العبيد لا يصد » (١٤٩)

❊ « أوجين : أميل راقب الله .

« اميل : هو الذى قدر على ما أنا فيه ، والقصد وصالك على كل حال . اذا لا ممطمع لى بعد فى الحيـــاة ، ولا أرى أن أموت قبل نوال آمالى منك » (١٥٠) .

❊ لوسيا مخاطبة الكونت :

« ولكن اذا أراد الله انفــاذ أمر أوجــد أسبابه ، والسعيد سعيد من الازل، والشقى يا مولاى كذلك ، والانسان مسير لا مخير . والمقدر كائن والسيف الذى ضربنا به هو مسلول بيد الضارب . لا ينجو منا الا من حفظه الله . ولو أراد الله ان يهب لنا قلوبا طاهرة ، وألسنة فصيحة شاكرة ، وأخلاقا سليمة ، ونيات وعاقبة حميدة ، وخاتمة سعيدة ، لفعل . يقرب ما يشاء ويسعد . وهو الفعال لما يريد ، وله الحجة البالغة ، سبحانه من اله قهار . يفعل ما يشاء ويختار . قد أوقفنى لديك موقف مجــرمة ، وأوقفك امامى موقف منتقم وليس لك من الأمر شيء » ولا مفـــر لى مما كتب على قبل وجــودى » (١٥١) .

❊ « دى مجدر ومكتوب فوق الجبين » (١٥٢) .

❊ « دا شيء مقدر عاجبين وينكتب » (١٥٤) .

❊ « ان جالك الزهر الكويس يسعدك

واذا انكسر زهرك عن الخير يبعدك » (١٥٥)

والحق اننا وجدنا أن هذه التعبيرات شائعة عند المؤلفين من المسـلمين أمثال : أحمد أبو خليل القبانى ، ومحمد عثمان جلال ، وأقل شيوعا عند مارون النقاش (المسيحى المارونى) ، ويعقوب صنوع (اليهودى المصرى) . وهذا يذكرنــا بالخطب المنبرية والأسلوب الخطابى الذى أثر فى هؤلاء المؤلفين ، والمسلمين منهم خاصة .

ان مثل هذا الاستسلام لم يخلق الحركة الحية فى الحوار ، ولم يتطور بالفكـرة ان كانت هنـاك فكـرة .

السمات :

ونحن نعتقد انه من كل ما سبق يمكننا أن نستشف للحوار بعض السمات التى تميز مسرح هذا القرن ٠

أول هذه السمات أن المؤلف نصب من نفسه واعظا يلقن الحكمة سامعيه ، وينطق شخصياته بما يريده ناسيا « أن للحوار من الأهمية ما لجميع العناصر التى تتركب منها المسرحية ، فيجب أن تنبثق كل كلمة تقال على خشبة المسرح من صميم الشخصية التى تنطق بها » (١٥٦) ٠

وهذه موعظة أراد أن يتقدم بها مارون النقاش الى جمهوره على لسان احدى شخصياته : (١٥٧) ٠

أبو عيسى بذاته :

لسان الناس ذو حدين مسنونين كالأفعى
فمن يقرب من الأفعى يذق من شرها الذعا
ومن يستأصل الأسبا ب فهو المجتدى نفعا
سبيل المرء أن يحيا حكيما جيد المسعى
بعيدا عن طريق الشك أصلا كان أو فرعا

ومادامت تلك هى وجهة الكتاب : الوعظ والارشاد ، والاسلوب الخطابى الرنان فانهم أرادوا لصوتهم أن يصل من خلال جرس السجع وتنغيمه ٠ وكان عليهم « أن يضحوا بزخرف الكلام وأناقته فى سبيل الشخصية اذا لزم الامر ٠٠٠ ذلك خير من أن تضحى الشخصية فى سبيل الزخرف الكلامى والبرقشة البيانية ٠ وأن يتذكروا أن الحوار يجب أن يكون صادرا عن الشخصية معبرا عنها تعبيرا طبيعيا لا افتعال فيه « وأن حلاوة الكلام وطلاوته لا تساويان ارسال حوارهم رشيقا أنيقا فياضا بالحركة دون أن يضيع ذلك على شخصياتهم المسرحية نماء ذواتها وتطورها » (١٥٨)

وأوضح ما تكون هذه الظاهرة عند (أحمد أبو خليل القبانى) ٠٠ ومن ذلك هذا الحوار الذى اجراه على لسان صالح فى رواية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) : ترفق بهذا الرجل الكامل ، لأنه

كريم الشمائل ، ومرغوب الفضائل ، ومحمود الخصائل • وزد له فى الاكرام ، وأحضر له ما طاب من الطعام واخدمه بنفسك على الدوام ، ليحظى عندنا بالمرام • وكلما حاباك أو حياك ، ونطق باسمك أو ناداك ، فقابله بالبشاشة والاكرام والهشاشة • وأحضر له طبيبا ، يكون ماهرا لبيبا ، يعالجه حتى يشفى من أله ويعود له الشفاء بعد عدمه • ولا تدخل عليه بالى ، لأنى ذاهب الى بعض أشغالى » (١٥٩) •

والقبانى مغرم بالسجع والتعقيد : (١٦٠)

اكسيفار : ما بالغت ياذا الوقار • لأنى قتيل هواها ، ولا أشتهى قرينة سواها

وكذاك هى تهوانى ، وشأنها فى الغرام كشأنى :

ذاتها ذاتى وذاتى ذاتها من رآنا لم يفرق بيننا

عينها عينى وعينى عينها جرمها جرمى وجرمى جرمها

فاذا أبصرتنى ابصرتها أنا مونيم ومونيم أنا

قلبها قلبى وقلبى قلبها نحن روحان حللنا بدنا

ان صوت الكاتب هو المسموع سواء أكان بوساطة سجع أم خلافه ٥ ومن ثم فاننا نلحظ فى بعض قطع الحوار نوعا من النفاق الاجتماعى الذى يتقرب به الكاتب الى السلطات • من ذلك ما أنطق به مارون النقاش (قرادا) فى مسرحية البخيل (١٦١) :

قراد لذاته : (يمسك الخمساوية بيده ويقلبها) •

هذه حياة للنفوس أجلها مثل الـ •• فلوس

عليها نقش فاخر افخر من نقش العروس

عليها اسم معتبر من آل عثمان ظهر

عبد المجيد ذو العلا مولانا خاقان البشر

فى ملكه بدا الأمان والظلم عنا قد أبان

فخصصوه بالدعا يحيى لآخر الزمان

هذا التدخل من الكاتب أدى الى طول الحوار الى أن يستغرق عدة صفحات (١٦٢) ، وقد يبدأ الكاتب مسرحيته بحديث طويل ، فمحرز فى رواية الثقلاء ، يطالعنا بكلام سود مداده ثلاث صفحات ·

على أن حوار هذا القرن لم يخل من بعض المظاهر الايجابية ، عندما يتخلص الكاتب من رواسب الاستسلام ، والتدخل الخطابى ، والتضمين المقحم والسجع الممقوت ، والأمثال المصطنعة · عند ذلك يستحيل الحوار الى أداء حى سريع (١٦٣) ·

ومن هذا الحوار السريع تلك القطعة التى اقتطعناها من مسرحية الثقلاء ، وهى حوار بين محرز وخامه قابيل الذ) أرسله فى طلب محبوبته ثم عاد (١٦٤) :

محرز : لك من زمان غايب كنت فين ·
قابيل : مش كنت فى المشوار أنا لى شغلتين
محرز : أيا تكون امال رسيت لى علخبر ·
قابيل : معى كلام من شان مزاجك معتبر ·
محرز : قل لى عليه
قابيل : صحيح بدك تعرفه
محرز : أما عجايب
محرز : قل بالعجل
قابيل : اصبر على شويه بس انا جيت هنا مكروش لما آخد نفسى
محرز : زعلتنى قل بالعجل
قابيل : ··· يوه يا سلام بدك أقول على الخبر كذا توام الست
تنتظرها اليوم هنا
اظنها تيجى قوامك عندنا

فالمحب الولهان (محرز) فى عجلة من أمره ، وخادمه يحاوره ويداوره ويستجلب تشوقنا · والسرعة فى هذا الحوار ليست راجعة الى التساوى بين حديث المتحاورين ، بقدر ما هى راجعة الى اللهفة الوجدانية ، التى وضحت الموقف النفسى لكل من الشخصيتين ، « فالاشياء التى تهم كثيرا فى كتابة

الحوار هي المادة التي تتضمنها الأحاديث والعبارات والآراء التى تساعد المغزى وتوضح الشخصيات » (١٦٥) ٠

ومارون النقاش يفرق بين المشاعر النفسية التى عاشها السادة والخدم فى حبهم ٠ ففى جلسة واحدة خاطب السيد محبوبته بقوله :

سمعان زاحيل : انا كنت أريد أن أبغضك بمقدار ما أحبك

(سادة) يا بهجة الممالك ٠ ولكن قلبى المسكين المغلوب من محبتك لا يطاوعنى على ذلك ٠

جبور بربارة : أنا كنت أريد أن أبغضك بمقدار ما تبغضينى

(خدم) يا قمر تشرين ٠ ولكن قلبى عاص خنزير ملعون قليل الدين (١٦٦)

فمحبوبة السيد (بهجة الممالك) ، ومحبوبة الخادم (قمر تشرين) ٠

وكلاهما يريد أن يبغض الا أن الأول يريد أن يبغض بمقدار ما يحب ، فهو يعيش شعورين متصارعين ، وهو صراع يحسه السيد بنفسيته العميقة ، التى تستطيع أن تتعمق وتستطيع أن تتلون ، أما الخادم فكيفيه أن يعيش شعورا واحدا ، تحقق منه لمظاهر البغض الواضحة على محبوبته ٠ فضلا عن هذا السيل من الشتائم الذى كاله الخادم لقلبه ٠٠

ان شخصية السيد تحتمل أشياء لا تحتملها شخصية الخادم المسطحة ويكفيه أن يقلد سيده فى سلوكه ٠

والتفت الى مثل هذا التنوع أحمد أبو خليل القبانى فى مسرحه ، فلغة الوزير جعفر ، والمعانى التى طرقها تختلف عن حديث سرور التابع :

جعفر : ٠قبل أعتاب المليك أخا العلا

غميم الندى وافى المكارم والولا

فلا زلت كهفا للمكارم والندى

وحصنا منيعا فى البرية والملا

سرور :أيا ملك الأنعام لك التحية ودمت محكما بين الرعية

فدم وأسلم بعز ما يغنى حمام فى الصباح وفى العشية (١٦٧)

فالوزير يستطيع أن يقبل أعتاب المليك أما التابع فانه لا يستطيع الا

أن يتوجه بالدعوات الشاملة الكلية - التى لا ترتفع الى مستوى دعوات الوزير - دون أن يحاول الاقتراب من ذات الخليفة ٠

ويذكرنى هذا الحوار فى مشهد من مشاهد فرق المحبظين (١٦٨) ، عندما حاول عوض بن رجب الفلاح الفقير أن يستنجد بمدير الاقليم من ضرب السياط صائحا : (وشرف ذيل حصانك يا بك) ، لأنه لا يستطيع أن يتطاول ويستنجد بشرفه مباشرة ، حتى لا يتدنس هذا الشرف على لسان فلاح معدم ٠

وقد يلتفت الكاتب الى مواقف المتحدثين وصفاتهم ، فيجرى الكلام بالطريقة التى تناسبها ٠ وسنقتطع هنا موقفين من مسرحية العليل ليعقوب صنوع :

الموقف الأول : (١٦٩) (عند زيارة الشيخ على للريض)

جوده : (يدعل) السلام على من أتبع الهدى)٠

مترى : تفضل يا شيخ

حبيب : اجلس يا والدى ارتاح

على : الله يحفظك يا ولدى ٠ ويجعل شفاك عليدى ٠

زاهى : أمين ٠

والموقف الثانى : (١٧٠) (عند زيارة الدكتور زاهى للمريض نفسه)٠

جوده : اتفضل يا زاهى افند ى

زاهى : (يدخل) نهاركم سعيد

حبيب : ونهارك ٠ اتفضل ارتاح ٠

زاهى : ونهارك ٠ اتفضل ارتاح ٠

زاهى : (يجلس ممنون ٠٠)

الحوار هنا يتحرك فى الموقفين فى اطار محاولة علاج كل من (الشيخ على) و (الدكتور زاهى) لـ (حبيب) : الاول بالسحر والثانى بالعلم ٠ وعلى هذا شيخ يدخل على (الخواجة) حبيب فتلا عليه السلام تلاوة المسلم للذمى أما الدكتور زاهى فانه استخدم التعبير العصرى : نهاركم

سعيد • وعندما جلس الشيخ على دعا للمريض بالشفاء • أما زاهى أفندى فقال : ممنون • وهنا حاول المؤلف أن ينوع بين حديث الشخصيتين •

وكانت هذه هى سنة يعقوب صيوع فى كثير من مسرحياته التى وصلتنا• فالممثل حنين ينوع فى تحيته لزملائه المقلدين : يحيى زميله مترى المشهور بتقليد الفلاحين بقوله : صباح الخير ، ويحيى اسطفان المشـــهور بتقليد (العياق) بقوله : بن جور (١٧١) ، ولم يكتف بتحية واحدة لكليهما ما داما فى مواجهتـه •

وسلك محمد عثمان جلال السلوك نفسه ، فلقد خرج فى رواية مدرسة النساء على الزجل ، عندما كتبت أنيسة الخادمة خطابا الى حبيبها ادريس باللغـة العامية ، فحظها من التعليم قليل •

هوامش الفصل الخامس

(٦٨) مارون النقاش : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د • محمد يوسف نجم ، ص ٢٠٩ • والبيت للشاعر •

(٦٩) احمد أبو خليل القبانى : هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب ص ١٢ ، والبيت للشاعر الجاهلى طرفة •

(٧٠) نفسه ، ص ١٤٩ ، والبيتان لجرير •

(٧١) المرجع السابق ، ص ١٥٤ ، والبيتان للسموءل انسبهما صاحب الحماسة الى عبد الملك عبد الرحمن الحارثى أيضا •

(٧٢) نفسه ، ص ١٦٥ ، والبيت لابى ذؤيب الهذلى •

(٧٣) نفسه ، ص ١٨٠ ، والأبيات •

(٧٤) يعقوب صنوع : المسرح العربى اختيار وتقديم د • محمد يوسف نجم ، ص ١٨٧ •

(٧٥) نفسه ، ص ٢١٨ (من مسرحية موليير مصر وما يقاسيه) •

(٧٦) سليم النقاش : المسرح العربى ، أختيار وتقديم د • محمد يوسف نجم ، ص ٤٦ ، والبيتان •

(٧٧) سليم النقاش : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د • محمد يوسف نجم ، مسرحيته الطبيب المغصوب ، ص ٢٣٠ • والمثل المترجم : ياواخد القرد على كتر ماله ، يروح المال ويفضل القرد على حاله •

(٧٨) توفيق الحكيم : من ذكريات الفن والقضاء ، العدد ١٢٦ من سلسلة اقرأ انظر ص ٢٨ •

(٧٩) نفسه ، انظر ص ٢٨ •

(٨٠) مارجورى بوليتون : تشريح المسرحية ، ص ٢٢٣ •

(٨١) نفسه ، ص ٢٢٤ •

(٨٢) نفسه ، انظر ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ •

(٨٣) مارون النقاش : ص ١٣

(٨٤) نفسه ، ص ٢٠١ •

(٨٥) ص ١١٢ •

(٨٦) نيكول : علم المسرحية ، ص ٩٧ •

(٨٧) احمد أبو خليل القبانى : ص ١٥١

(٨٨) نفسه ، ص ١٥١ •

(٨٩) مارجورى بوليتون : تشريح المسرحية ، ص ١٧٦ •

(٩٠) سليم النقش ص ٢١٥ •

(٩١) أحمد أبو خليل القبانى : رواية هارون الرشيد ، ص ٢٤ : ٢٥ •

(٩٢) نفســـه ، ص ٨ ٠
(٩٣) مارون النقاش رواية (أبو الحسن المغفل) ، ص ٩٣ ٠
(٩٤) احمد أبو خليل القباني : رواية الامير محمود نجل شاه العجم . ص ١٠٦ ٠
(٩٥) مارون النقاش : رواية (أبو الحسن المغفل) ، ص ١٥٠ ٠
(٩٦) المرجع السابق رواية السليط الحسود ، ص ٢٢٤ ٠
(٩٧) أحمد ابو خليل القباني : رواية عفيفة ، ص ١٥٣ ٠
(٩٨) سليم النقاش : رواية عائدة ، ص ٤٨ ٠
(٩٩) نفسه ، ص ٤٩ ٠
(١٠٠) أحمد أبو خليل رواية عفيفة ، ص ٤٨ ٠
(١٠١) نفســه ص ١٧٩ ٠
(١٠٢) سليم النقاش : رواية غرائب الصدف ، ص ٢٦٤ ٠
(١٠٤) يعقوب صنوع : رواية (أبو ريدة وكعب الخير) ، ص ٨١ ٠

(١٠٦) أحمد أبو خليل القباني : رواية عفيفة ص ١٥٦ ٠
(١٠٧) سليم النقاش : رواية عائدة ، ص ٣٦ ٠
(١٠٨) يعقوب صنوع : رواية بورصة مصر ، ص ٧ ٠
(١٠٨) نفسه ، ص ١١ ٠
(١٠٩) نجيب حداد : المسرح العــربي ، اختيار وتقديم د ٠ محمــد يوسف نجم ، الطبيب المغضوب ص ٢٣٠ ٠
(١١١) سليم النقاش : رواية المظلوم ص ٣٣٥ ٠
(١١٢) نجيب حداد : رواية الطبيب المعضوب ، ص ٢١٤ ٠
(١١٣) أحمد أبو خليل القباني : الأمير محمود نجل شـــاه العجم ، ص ٩٦ ٠
(١١٤) أحمد ابو خليل القباني : هارون الرشيد ، ص ١٧ ٠
(١١٥) نفسه ، ص ٧١ ٠
(١١٦) نفسه ، ص ٧١ ٠
(١١٧) نفسه ، ص ٧٦ ٠
(١١٨) سليم النقاش : رواية عائدة ص ٢٧ ٠
(١١٩) يعقوب صنوع : موليير مصر وم يقاسيه ، ص ٢٠٢ ٠
(١٢٠) نفسه ، رواية الصداقة ، ص ١٢٠ ٠
(١٢١) نفسه ، ص ١٢٢ ٠
(١٢٢) نفسه ، رواية (أبوريدة وكعب الخــير) ، ص ٩٦ ٠ والمثل الآن : « افتكرنا القط جه ينط » ٠
(١٢٣) نفسه ، رواية الصــداقة ، ص ١١٦ ٠ والمثل الآن « جــدع ملو هــدومه » ٠
(١٢٤) د ٠ عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ٢٠٠ : ٢٠١ ٠

(١٢٥) مارون النقاش : رواية البخيل ، ص ١٧ ٠
(١٢٦) يعقوب صنوع : بورصة مصر ، ص ١٦ ٠
(١٢٧) نفسه ، مسرحية العليل ، ص ٦٣،٥٩ ٠
(١٢٨) نفس المرجع ٠
(١٢٩) نفس المرجع ٠
(١٣٠،١٣١) نفسه ، الأميرة الاسكندرانية ص ٦٢ ، ١٦٥ ٠
(١٣٢) محمد عثمان جـــلال : المسرح العربى ، اختيار وتقـــديم د ٠ محمد يوسف نجم ، رواية الشيخ متلوف ، ص ١٣،١٤،١٥،١٨،٢٧،٢٩، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٦ ، ٦١ ، ٧١ ، ٧٨ ،٩٠،١٠٤، ١١٧ ، ١٣٦ ، ١٤٢ ، ١٥١ ١٦٣ ٠
(١٣٣) محمد عثمن جلال : مدرسة الازواج ، ص ١٩١ ، ١٩٥ ٠
(١٣٤) يعقوب صنوع : رواية بورصة مصر ، ص ٢٣ ، ٢٨ ، ٣٠ ٢٠ ٠
(١٣٥) نفسه ، رواية العليل ، ص ٥٨ ، ٥٩ ٠
(١٣٦) نفسه ، رواية السواح والحمار ، ص ٧٥ ٠
(١٣٧) نفسه ، رواية الصداقة ، ص ١١٠ ، ١٢٦ ٠
(١٣٨) نفسه ، رواية الأميرة الاسكندرانية ، ص ١٤٨ ، ١٩٩ ٠
(١٣٩) نفسه ، ص ١٤٨ ٠
(١٤٠) انظر ترجمته لمسرحية الشيخ متلوف ص ٨١ على سـبيل المثـــال ٠
(١٤١) أنظر مسرحية (مى) ص ١١٤ ، ١٥٤ على سبيل المثال ٠
(١٤٢) د ٠ لويس عويض : دراسات فى أدبنا الحديث ص ٦٤ ٠
(١٤٣) المرجع السابق ، ص ٦٥ ٠
(١٤٤) نفسه ، ص ٦٩ ٠
(١٤٥) مارون النقاش : السليط الحسود ، ص ٢٦٤ ٠
(١٤٦) أحمد أبو خليل القبانى : هارون الرشيد ، ص ٨١ : ٨٢
(١٤٧) نفسه ، الأمير محمود نجل شاه العجم ، ص ٩٦ ٠
(١٤٨) نفسه ، حيل النساء ، ص ٣٠٦ ٠
(١٤٩) نفسه ، الأمير محمود نجل شاه العجم ، ص ١٠٧ ٠
(١٥٠) المرجع السابق ، ص ٣٣٦ : ٣٣٧ ٠
(١٥١) أحمد أبو خليل القبانى : رواية حيل النساء ، ٣٤٨ : ٣٤٩ ٠
(١٥٢) يعقوب صنوع : أبوريده وكعب الخير ، ص ٨١ ٠
(١٥٣) نفسه ، موليير مصر وما يقاسيه ، ص ١٩٩ ٠
(١٥٤) محمد عثمان جلال : مدرسة الأزواج ، ص ١٨٥ ٠
(١٥٥) نفسه ، مدرسة النساء ، ص ٢٧٢ ٠

(١٥٦) لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ص ٤٥٨ .
(١٥٧) مارون النقاش : السليط الحسود ، ص ٢١٦ .
(١٥٨) لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ص ٤١٤ .
(١٥٩) ص ٢٦ من المسرحية .
(١٦٠) نفسه ، رواية لباب الغرام ، ص ٢٧٨ .
(١٦١) ص ١٥ من المسرحية .
(١٦٢) انظر حوار مسرحيتى عفيفة ، ولباب الغرام للقبانى ، وحوار مسرحية الثقلاء تمصير محمد عثمان جلال .
(١٦٣) انظر الفصل الأول من البخيل لمارون النقاش ، ص ١٤ ، ١٥ وما بعدهما .
(١٦٤) ص ٣٠٩ من المسرحية .
(١٦٥) لنكوس روبنسن : محاولة لتقدير فن المسرح ، ص ٢٦ .
(١٦٦) السليط الحسود ، ص ٢٤٩ .
(١٦٧) هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب ١٣ .
(١٦٨) مثل هذا المشهد أمام محمد على باشا .
(١٦٩) ص ٤٧ .
(١٧٠) ص ٥١ .
(١٧١) رواية موليير مصر وما يقاسيه ، ص ٢٠٢ .

الفصل السادس

الحيل المسرحية

يلجأ المؤلف المسرحي فى معالجته لموضوعاته الى بعض الأساليب المسرحية التى تساعد على توضيح موضوعه ، وتقديمه فى بناء متكامل ، ذلك أن التطور الدرامى لا يتم دفعة واحدة • والمؤلف يحاول أن ينتقل بالصراع من خلال الأحداث الى مرحلة الذروة ، ثم يحاول بعد ذلك أن يصل الى القرار أو الحل•

ولما كان نجاح أى عمل درامى يتوقف الى حد كبير على نجاح المؤلف فى أن يقيم مع جمهوره علاقة غير مباشرة تتمثل عادة فيما يعرف بالمشاركة ، فانه يدخل فى عمله عناصر جديدة يستهدف فيها جذب اهتمام الشاهد •

والكاتب المسرحى يحاول دائما ان يشوق القارىء أو المتفرج بعناصر متعددة ، حتى يضمن حسن القراءة أو المشاهدة • وعادة ما يكون هذا التشويق راجعا الى مفاجأة ادخرها الكاتب فى مشهد ، أو الى اعداد جيد للجو الذى تتحرك فيه الشخصية ، وهو اعداد يحاول معه القارىء أو المشاهد أن يتوقع ، وأن يرتب الحوادث فى ذهنه ، ثم هو بعد ذلك يطابق بين ما ذهب اليه الكاتب وما اقترحه هو لسير الحوادث وسياقها • وهنا يكمن عنصر اللذة الذهنية التى يسعى لتحقيقها الكاتب من وراء العمل الذى يقدمه للقارىء أو للشاهد •

الضحك ووسائله :

والمتصفح لمسرح هذا القرن يجد أنه فى شكله العام مسرح كوميدى على نحو ما سوف نوضح فى مكان آخر من الدراسة • ومن ثم فان أول ما يميز هذا المسرح هو تلك الحيل التى اصطنعها الكاتب لادخال الطرب والسرور على نفوس المشاهدين ، بغض النظر عما يحققه هذا الضحك من فائدة تدفع بالحدث الى الأمام ، أو تدفع بالشخصية من موقف الى موقف يظهر ما هى عليه من ضعف أو قوة ، أو ما تعتنقه من فكر ، وتدافع عنه فى اصرار ، أو تدعو اليه فى أناة • فمشاهد الضحك ما حشدها المؤلف الا ليشيع جوا عاما من المرح فى اطاره المسرحى •

ومنذ باكورة انتاجنا المسرحى فى هذا القرن ، على يد مارون النقاش ونحن نلمح اهتمامه الكبير باضحاك الجماهير باستخدام بعض الحيل الشعبية « ومن ذلك مثلا التلاعب بالألفاظ بطريقة مضحكة ، وتحريف الأسماء لتكون هزلية » والضرب المتبادل بين أبطال الكوميديا » (١).

غرس مارون النقاش البذرة الأولى فى مسرحنا العربى التى اتجهت به الى اضحاك الجماهير بمختلف الوسائل بغض النظر عن خدمة هذا الاضحاك المشهد المثار فيه . وظهر من تلك اللحظة ما يمكن أن نطلق عليه الضحك من أجل الضحك ، والذى امتد بمسرحنا فى هذا الاتجاه الى يومنا هذا ، حيث نشاهد النجاح الكبير الذى تحققه فرق المسرح التجارى التى تهتم اهتماما كبيرا بزغزغة الجماهير بمختلف الوسائل ، فالضحك والمرح هما المطلبان الأثيران عند هذه الفرق والجمهور الغفير الذى يدفع ثمن المشاهدة التى ارتضاها لنفسه تخلصا من همومه اليومية . وأصبح المسرح تبعا لهذه النشأة الأولى - هو الطرب والضحك بمختلف الوسائل ، ولم يدرك كتاب هذا القرن ، وكثير من الكتاب بعد ذلك أن للضحك وسائله التى تخدم العمل المسرحى ، وله وظيفته ، وله أصوله . أننا اذا استخدمنا الضحك فى عملنا المسرحى بوسائل علمية : « نجد : أولا : ان ثمة ثلاثة أسباب أصلية لكون الشىء مضحكا ، وهى الحط من المقام ، وعدم الملائمة (أو عدم التناسب) ، والتلقائية ثم نجد بجانب ذلك عددا من الأسباب المساعدة ، كروح التحرر مثلا . ثانيا ، أن الأشخاص الذين يثيرون الضحك الهزلى العادى هم أشخاص لا يدركون لماذا هم مضحكون . ثالثا ، ان ثمة نوعين من مثيرات الضحك : الفكاهة بكونها مشاركة بالعواطف بين الناس . ويكون تصوير هذه الأنواع المختلفة من عوامل الاضحاك فى عالم المسرح بوسائل خمس رئيسة :

١ - بواسطة السجايا المادية للشخصيات المسرحية .

٢ - بواسطة عقليات هذه الشخصيات المسرحية .

٣ - بواسطة الموقف .

٤ - بواسطة السلوك .

٥ - بواسطة الكلام (٢) .

ونستطيع أن نلحظ بعض هذه الوسائل فى مسرح هذا القرن ، الا أنها لم تكن موظفة على نحـــو سليم كما ســـبق أن ذكرنا · ويمكن أن نلتمس الوسيلة الأولى التى أشار اليها (نيكول) فى مسرح يعقوب صنوع ، فثقل لســان (الياس) كان وسيلة من وسائل الاضحاك فى مسرحيته العليل كما هو واضح من هــذا الحــوار (٣) ·

الياس : (يدخل ومعه صندوق ما سكه فى يده) صا ·· صاصا ·· صا · با · با · با · با ·

ســعد : ها بقا المرحوم بابا مات صــــبابا ، وحضرتك انقهرت عليه وتشوشت وجيت تطيب هنا ·

لياس : لا ك لا صا · صا · با · با · با با · ح الخير ·· صباح الخـــير ·

ســعد : (فى نفسه) دا المسكين الكن (الى لياس) حضرتك جيت راكب حمار يعنى حا · حا ·

لياس : لا · لا · الحا · حا · حا ·

سعد : ايوا كدا · انت بدك تشوف الحكيم · موش هنا ·

لياس : خا · خا · خا ·

لياس : خا · خا · خا ·· خا · را · خار · را · را ·

لياس : خا · را · راج · الحا · حا · كى كيم · فيه ·فقين ·

ســعد : الحكيم خرج فين ؟ وانا باعرف · لوقت حالا يرجع ·

لياس : بيه ·· بيه ·· دى ·· دى · اشـــو · شو · شو · شو · شو · شو · شو ··

سعد : (نفسه) الراجل دا ضيق قلبى (الى لياس) بدك تشــوفه مش كده ؟ طيب تعالى ويليا لأنه لازم يكون رجــع وتبقــى تكلمــه على كيفك ·

لياس : أنت ما · ماما · ماما · يده · تن تن تن · تن تن ·

ســعد : وقوله تن تن تن يعنى أيه ؟

لياس : سى سى سى • سى سى • ينى يا • يايا •

سعد : (فى نفسه) يا يا دى بلسان الشلختين (يمسـكه من يده) بدك تشوف الحكيم • أهو برا ما انتاش سامع قولة سعد ؟ وسعد دا اسمى أنا ك بقا ياالله اتفضل •

لياس : طا •• طاطا • ططاطيب • (يخرجوا)

والحق أن (يعقوب صنوع) قد استخدم ثقل لسان (الياس) بطريقة قطعت على المشاهد فرصة أن يكتشف فحوى لسانه « فالشخصية المتحاورة هى التى كانت تتولى التفسير ، وهو تفسير ما كان فى استطاعتها تقديمه لو لم يكن المؤلف » هو الذى يعرف سر هذه الطلاسم التى أجراها على لسان (لياس) ومن هنا فان الضحك ناتج عن هـذه التهتهة والتأتأة التى كان عليها لسان (لياس) • وكان فى امكان المؤلف أن يقدم لنا هذه التأتأة بطريقة تمكن المشاهدين من اعمال العقل • والكشف عن حقيقة الكلام • وذلك بتقديم المقاطع التى تنبىء عن الكلمة السليمة • ولكنه اكتفى بأن يضحك المشاهد ثم أقعده عن أى حركة ذهنية ، لأن الشخصية المقابلة قدمت له معنى الكـلام على طبق من فضـة •

ولقد فرضت ظروف كثيرة على الحضارة العربية أن تكون حضارة لفظية وكان لابد أن تتكشف هذه الظاهرة فى المسرح بوجه أو بآخر • تقف الشخصية أمام الكلمات محاولة التلاعب بها ، والاضحاك من خلالها • تماما كما يحدث فى حياة الناس عندما يستخدمون اللغة فى ترف ذهنى • وكان لهذا انعكاسه على الحوار الذى يكتبه مؤلف المسرحية • فالكلمة لها معنيان ، تدرك الشخصية الدنيا معناها الثانى المخالف – لما عليه من تخلف ثقافى – من خلال الوقوف على تشكيلها الصوتى • وهنا تكون المفارقة التى تضحك الجماهير ، بل وتنقلنا الى السخرية من هذا الانسان الذى وقفت به ظروفه عند المستوى الأدنى من المعرفة • والكاتب العربى فى هذا القرن لم يكن يهمه غير الاضحاك بغض النظـر عما فى هذا الاضحاك من سخرية الى حد الاسفاف • فالخادم (حسانين) فى مسرحية (الاميرة الاسكندرانية) لا يكتشف حقيقة الكلمة التى تفوهت بها سيدته (مريم) فى هذا الحوار (٤) :

مريم : (فى نفسها) لك الحمد يارب اللى ما خيبتش راجيا وأعطتنى صـــهر افتخر به على الناس • موش واحد كلش إنكان زى

الواد يوسف مثــلا ، اللى كان يجرسنى وكنت اعرف الآخرين
بأنه يقرب لى • اما صــهرى دا ابن ناس صــحيح • والله
بنتى لهــا بخت مــوش زى حالى أنا اللى وقعت فى راجــل
ما يعرف تلت التلاته كــام •

حسانين : (يدخل بسرعة ويقول لـمريم) يا ستى ما دام يا ستى مدام
خــواجه طويل عريض بحقن كبيرة (فى نفسه) كأنها مقشــة
جامع (الى مــريم) اعطانى الورقة دى أوريهــا لحضرتك •

مرــيم : (تأخذ منه الورقه وتقرأهــا) دا الكونت لسانتور •

حسانين : بتقولى ايه يا ستى ما دام عــاوزه تأمرى الطبـــاخ يطبخ
لســان تور على شان الغــدا ؟

مــريم : انتا حمار انتا خنزير روح اطلع بــرا •

حسانين : دا ايه انا عملت ايه ؟ ما هو انتى بتقولى اطبخ لسان تــور

مــريم : دا اسم الأمير يالله اخرج وقول له يتفضــــل •

حسانين : حاضر يا ستى ما دام • (يخــرج) •

ولقد وقع صنوع هنا فى الخطأ نفسه الذى وقع فيــه فى المثـــال السابق عندما كشف عن المفارقة اللفظية بوساطة شخصية السـيدة مــريم • فهــو لم يترك لنــا كمشاهدين مهمــة اكتشاف المفارقة بذواتنا ، وانما الكاتب دائما يحــاول أن يفكــر لنا ، أو يفكر بالنيابة عنــا • والمسرح يأبى هــذه الطريقة ويلفظها ، لأن المسرح الحــق ، هو المسرح الذى يجعل من المشــاهدين فى حالة حضــور دائمة • ان هــذا السلوك اللغــوى أشـبه ما يكون بتدخل الكاتــب فى الحــديث المسرحى بالتعليق عليــه ، وهو أمر ينسى معــه الكاتب أن كل شىء نابع من المشــاهد ذاته ، واكتشاف أى شىء ولو كان سبيلا من سبل الاضحاك فى المسرحية ينبغى أن يترك بلا تعليق ، لأن التعلــــيق أولا وأخيرا يجب أن يترك للمشاهدين دنى تدخل من الكاتب بالشرح أو التلميح او الاشارة •

على أن يعقوب صنوع قد أحسن اســـتخدام هذه المفارقة اللغـــوية عندما يجرى الحــوار بين شخصيتين احداهما عربيــة ، والأخرى أجنبيـــة •

كل شخصية تقف من الكلمة وصوتها موقفا مغاير ، يؤدى الى فهم مختلف كل الاختلاف ا فيكون الاضحاك فى النهاية ، لأن الشخصيتين لن تلفيا ما دامت الوسيلة اللغوية غير واضحة أو مفهومة · والذى نأخذه على صنوع أنه لم يستخدم مثل هذه المفارقات الا فى مواقف بسيطة لم يتحرك بها الى الأمام فى موقف متكامل يؤدى الى أزمة تحتاج الى قرار أو حل · وانما هو يكتفى باكتساب الحوار هذه الفكاهة المضحكة ، على نحو ما نرى فى هذا الحوار بين (كارولينا) (الكماريرا) الأجنبية ، وبين (حسانين) الخادم المصرى : (٥)

كارولينا : (تلتفت وتقول) هيا انتى الكدام الجديده ؟

حسانين : هو أنا ياروحى

كارولينا : عاوز تروخى فين ؟

حسانين : اروح ؟ اروح ازاى وأفوتك ليه أنا اكلت بعقلى حلاوة .
أنا باقول لك يا روحى يعنى روحى اللى فى بطنى فهمتى ·

كارولينا : أنا روخى انا موش تروخى أنا فى شجل هنا ·

حسانين : دى تلطميش ما تعرف الجمعة من الخميس ·

كارولينا : انتى اسمه كميس ؟

حسانين : يا غرامى هوا أنا عبد ، انا اسمى حسانين يا ختى

كارولينا : ها حسانين دا اسم كويس كتير ·

حسانين : يا فرحتى ادينى عجبتها ·

كارولينا : انتى كنتى فى بيوت قبلا من هنا ؟

حسانين : (فى نفسه) دى بتقول ايه ؟ (الى كارولينا) ما تفسرى بيوض
يعنى ايه ؟

كارولينا : انتى موش عارف انا اتكم ايه ؟ انا كلمت انت كنت فى بيوت ناس تانى ؟

حسانين : امال ايه ؟ كنت فى بيوت كتير ·

حسانين : أعوز أيه ؟ أعوز أشاهدتك ·

كارولينا : روحى اكنسى اوضة بتـاع سـفره ٠

حسانين : ما عجبهاش الكلام ما يجبش منـه ياولد ٠ (يخرج)

ويبدو ن (يعقوب صنوع) الذى كان يتقن عـددا كبيرا من اللغـات ، كان يتقن فى الوقت نفسـه عددا كبيرا من اللهجـات ، وهى اللهجـات التى استعملها فى أطنـاب فى حواره العامى ٠ وفى الحوار يحدث الاضـحاك من خـلال المفارقات التى تكتشف ٠ وشخصية الرجل الأجنبى كثيرا ما كانت تلفتنا خاصـة اذا كان هـذا الأجنبى متفاصحا يدعى معرفته العربية واتقان لسـانها ، عندئذ يجلب هـذا الادعـاء الفكاهـة والمرح ٠ ولم ينطق (يعقـوب صنوع) الشخصية الأجنبية الا بوسيلتين : الأولى العربية (المكسرة) التى تجلب السخرية ، والثانيـة اعلان هذه الشخصية عن فهمها ومعرفتها للساننا العـربى ، وأوضح ما يكون هـذا الاتجـاه فى المشهد الذى وصل الينـا غير كامـل عن السواح والحمار الذى نقتطع منـه هـذا الحـوار ٠ (٦) ٠

الحمـار : اد حنا يا مستر بول الدونكى الفرى جـود اللى يسـتاهل الشـلينات ٠

السواح : أول ريت عـ ٢ ٠ اخنا فى شـيلنات كثيرون ٠

الحمـار : وبدك تـروح فين ؟

السواح : قصدنـا الذهـابى الى القلعتى المصريتى فلذلك آ ايتنى بحماركا ٠

(يتوجهـون الى ذلك المحـل) ٠

الحمـار : دا المسـتر بيتكلم بالنحوى بلسـان الفقهـا (الى السواح) اللى زى حالاتنـا ما يفهموش الكلام ده ٠ ما تسيبك انجليش على كل حـال نعرف نجـوبك ٠

السواح : موش يريدون اللسـان الانجليش نحـــن يعرفان لغتكم العربيتى فهمتون ؟ اخنـا عاوزين العربيتى فهمتون ؟

الحمـار : (يضحك ما تقول كدا ومن الصبح ٠ بقـا بدك فى عربيــة ونعلق عليها حمار ٠ (فى نفسه) اما دى الطف حقـا ٠ اللى يشوفنا واحنا فايتين من الموسكى بالركبه دى يقولوا لنـا الزفة جـايه من أين وأنا أجوابهم قفـنا صاحبنا ٠ (الى

السـواح) بقا اروح اجيـب لك عربية واعلق لك فيها حمارى دا بلبل الصياح يبرطع بـك محل ما تريد (فى نفسه) بس خايف لا يبرطع ويرمى ركيبـه ٠

السواح : ماذا قلت يا رجلا حضرة جنابنا ما فهمناه من أقولك قـولا واحدا بلبل الصـــياح موش كذلك ٠

الحمـار : ايوا دا اسـم بسلامته ٠

السواح : (يفتح كتابـه ويفتش) هـا وجدته ٠

الحمـار : وجدت ايه يا مسـتر ؟

والواقـع أن (صنوع) قـد أحسن صنعا بهـذا الحـوار الذى ختمـه بما يؤكد جهـل الانجليزى بالعربية ، عندما فتح المعجـم أو الكتـاب الذى يحوى مفـردات العربية ، ليستوضح منـه معنى (بلبل الصياح) ، الذى لن يكون فيـه بالفعـل ما يدل على معنى هـذا الاسم الذى أطلقه الحمار على حماره ، بيـد أن السـواح ادعى المعرفة والوقوف على المعنى المطلوب ، ليثير فى النهـاية ضحك المشاهدين ٠

ومن الحيل التى لجأ اليها المؤلفـون كى يضحكوا المشاهدين وضـع الحبيب فى موقف العاجز عن مناجاة حبيبته ، وهو فى حاجـة الى من يسـاعده ويأخذ بيده ويلقنـه أساليب الحـب ، انه فى حـاجة الى معـاون ٠ وما زال مسرحنا الكوميدى الى يومنا هذا يتبع الاسلوب نفسه ، عندما نشاهد شخصية لا تتفـوه مع الحبيبه الا بكـلام تقلده أو تلقنه ، ليثير بذلك السخرية وينتزع ضحكـات المشاهدين ، لأن فى الموقف توضيح لمدى ما هو عليـه الشخصية من عجز ورغبـة فى التعبير ، ورغبـة فى التقرب ونيـل المنى والمـراد ٠ من ذلك هـذا الحـوار فى مسرحيته (الكذوب) لسليم النقاش : (٧)

سـالم : آه يا ملحـم ضاق من خبزك صـدرى ، وحرت فى أمرى ٠ فأخبرونى ماذا يجـب أن أصـنع ؟

ملحـم : اصغ سمعا اذا شئت أن تقنع ٠ فرأيى أن تكشف لهـند سريرتك بالحال ، أو تكف عن ذكـرها وتقطع الآمـال ٠

سـالم : وكيف أعمل لأتجرأ على بث الغـرام ، أخبرنى ، أرشـدنى كيف أفتتح الكـلام ٠

ملحـم : أمر بسيط سـهل جدا ، قل لهـا انى أحـسبك وأذوب فيك وجـدا ٠

سلم : يا لطيف انا أخجل من هذا الامـر ولا أقدر عليه ٠

ملحـم : بلغها ذلك بواسطة من تركن اليـه ٠

سـلم : والى من أشـكو أمرى وأبوح بسرى ٠

ملحـم : هل ندخل الدار ، ونتداول بهـذا الموضوع الأفكـار ٠

سـالم : لقـد فوضت أمرى اليك ، ووضعت اتكالى بعـد الله عليك ٠ و (يذهبـان) ٠

التطور بالحدث أو تجميده :

ومن الحيل التى لجأ اليها كتـاب هذا القرن للتطور بالحدث فى المسرحية بطريقة سـهلة بسيطة عندما تتعقد المواقف دتتأزم الأمـور ، استخدام عالم الجـز والسحر لتحقيق ما تصـبو اليه الشخصية ، دون بذل أى جهـد أو عناء للخـروج من المأزق الذى تقع فيه الشخصية ٠ ان الشخصية هنا تتحرك فى مجـال بعيد عن الواقع الذى يقبله العقـل ، ولقـد ساعد على قبـول هـذا الاتجـاه فى مسرحنـا عـالم الف ليله وليله الذى ظهرت آثـاره فى كثير من مسرحيات هذا القرن ٠ ومن هذا ما نقع عليـه فى مسرحية : (الأمير محمود نجل شاه العجم) عندما استخدم محمود سحاب وهو خـادم الجـن لتسهيل حركته ، والنمـو بالحـدث فى المسرحية ، أو لنقلنـا الى مشـهد آخر فيها دفعة واحـدة : (٨)

ملك : هذا ما كان فى الحساب ، وأين الآن سحاب ؟

وزير : هو يا سيدى مرصـود ، لأمر الأمير محمود ٠

محمود : ومن رصـده لأجلى أيها المصـان ؟

وزير : رصده الحكيم الدهقـان ، فقل أظهر يا سحاب ، ترى العجب العجاب ٠

محمود : اظهر يا سحاب ٠

سحاب : لبيك يا مهـاب ٠

ملك : الآن قد بلغت أيها الأمير المـراد ٠

لقد أعان سحاب بما أوتى من قوة عالم الجن فى الوصول الى محبوبته الاميرة زهر لرياض بالصين • وما أن وصل حتى صادفته صعوبة جديدة اذ أن الأميرة زهر الرياض قد عشقها شيطان • (٩)

وزير : أ أنت الأمير محمود نجل شاه العجم ؟

محمود : نعم أنا الأسير المدنف المتيم • ومن أخبرك بأمرى أيها المصان ؟

وزير : أخبرنا أمس رسول الحكيم الدهقان ، بأنك قادم لتخطب زهر الرياض بنت الملك حسان • ولكن أيها الأمير الأجل ، قد فاتك الويل والطل • وجئت فى وقت لا يساعد الملك حسان، على اعطائك زهر الرياض أيها المصان •

محمود : وما هو الداعى لعدم المساعدة ؟

وزير : اعلم يا ذا الفطنة الوقادة أن زهر الرياض عشقها شيطان ، وهبة منه أعطاها له الملك حسان •

محمود : كثرة الأحزان ، وأين هى الآن ؟ •

وزير : هى فى هذا الهودج ، ولسانها من الخوف يتلجلج • زهر الرياض آه آه •

محمود : أواه وا مصاباه •

ويبدو أن (أحمد ابو خليل القبانى) كان مغرما أكثر من كتاب قرنه بعالم السحر والجن لقراءاته الكثيرة فى ألف ليلة وليلة واقتباسه عنها كثيرا فى مسرحياته ، حتى أننا نجد أن بعض المسرحيات لا تخرج فى مضمونها عما جاء فى بعض ليالى هذا الصنف العظيم • وما اكثر ما استخدم هذا العالم الغريب فى روايته : عنتر بن شداد ، فجندلة خادم الملك مسعود الذى نافس (عنتر) فى حب عبله يشير على سيده بالاستعانة بعالم السحر لتنفيذ أغراضه فى الفوز بعبلة (١٠) •

مسعود : قد أصاب فؤادى يا ابن بلال ، من لحاظ عبلة سهم قتال ، واذا ما دبرتنى أقتل ذاتى ، واحترم سائر لذاتى ، أو التزم الى

نقض الذمام ، الذى أعيته لبنى عبس اللئام • واقتــل أسودهم عنتر المطبوع على الدنس والاشر • وآخـذ زوجته سبيــة ، ولو عيرتنى جميع البرية •

جندلــة : عفوا أيهــا المهاب ، فان هـذا الرأى ليس بصواب • ونقض الذمام ، ليس من أخلاق الكرام • وأنت يامولاى أعظم ملوك اليمن ، ومشهور بكل لطافة وفعل حسن • فلا تفعل ما يوجب الملام ، ولا تنقض عهـد ولا ذمام • وان كان ولابد لك من تلك العبسية ، فأنــا ادبـر هـذه القضية • بأن أكلف لك زوجتى سـعاد ابنة الزرقـا ، أن تسحرهــا لك بدون ما يتعب أحـد منا أو يشقى • وأن تعرضوا لنقض الذمام ، فلا عتب اذ ذاك ولاملام ، اذا أذقتهم كاســــات الحمــام •

مسعود : زوجتك تسحرها ياجندلة ؟ •

جنــدلة : نعم وتكفيك هذه النازلة • فكن فى راحة من عناك ، فعن قريب تبلغ مناك •

مسعود : فرجت عنى جندلة همى وحزنى •

جندلة : أبقاك ربى أبشر بسعــادة كاملة •

واستمر الحديث متطورا بالســحر حيث وجدنــا مع بداية الفصل الثانى فى المسرحية (ســعاد) زوج جندلة ، وقـد ارتفــع عنهــا الســتار وأمامهــا تنور نار فى وسط المسرح ، وهى تدور حوله قائلة (١١) •

سعاد : قد أسعرت النار ، وطرحت البخور للشرار ، من سكان البــــرارى والقفــار • والهوى والغمام ، فى الزوابع والآكام • أقبل يا خندش بحق ربك ذكاء ، هلم يادهنش بحق القمــر ذى الضياء • أسرع يانقطش بحق كل كوكب أنور • سباسب سباسب صلاهب صلاهب سبوكة سبوكة سيدوكة زمار زمار هارهار • أسرعوا أسرعوا ، هرولــوا هرولوا ، فقــد أشعرت النــار ، وارتفــع الشرار • وخرج منهــا لهيب ودخــان ، لكل من عصانى من الجــان • أقســمت

عليكم ايهـــا الخدام ، بأجل الطلاسم والاقســام · أن تجيبوا دعوتى ، وتسمعوا لكلمتى · وتأتونى خاضعين ، ولامرى سامعين · عجلوا عجلوا ، هرولوا هرولوا · أقبلوا بالخشـــوع . اقبلوا بارتعـاد ·

٤ عفارت : لبيك ياسعاد ·

ان سعاد أرادت أن تقدم خدمة جليلة بالسحـر لمسـعود ، وعنتر حبيب عبلة وأراد أن يدافـع ويقاوم · تـرى كيف كانت مقاومته والى أى حـد كان مداهـا · لقـد حضر مدافعـا ، ومحطما لكل من أراد أن يحرمه حب عبلة وقربه منهـا (١٢) ·

عنتـر : أتــاك الموت يا أم الدهــاء سريعا فاشربى كاس الفناء

وما هذا البخور وما ترومى بهذا الفعل يابنت الخنـاء

لماذا أنت فى ذا الليل تقرى ورائحة البخـور الى السماء

سـعاد : أروم عبيلة ذات البهـــاء لمسعود المطالع والعــلاء

وتتلك بعدها اقصى مرامى فأبشر بالمهالك والفنـــاء

عنتـر ـ كذبت يا ابنة اللئام (يهجم عليهـا بالسيف) ·

سـعاد : ارجع يالون الظلام · (يرفع يده بالسيف فلا يقدر) ·

مقـــرى

الوحش : آه يافاجـرة ·

سـعاد : قف يا ابن الخاسرة · (ويهجم عليهـا مقرى الوحش فيقتلهـــا ويكون معه حجاب يلبسه لعنتر فترجع يـده كما كانت) ·

ولننظر هنا هل استطاع عنتر أن يبطل سحر سعاد ؟ هل دفـع هـذا السحر بعوامل انسانية ؟ ان عنتر الفارس وقف مكتوف الأيدى أمام السحر ، ولقـد شلت حركته · ولكن السحر يدفع بالسحر ، فمقرى الوحش المحجب هو الـذى قضى على سـعاد ، ثـم انه استعمـل الحجاب بعد ذلك ليرد الى يد عنتر حركتهـا :

مقــرى

الوحش : هــذا حجابى يافارس العرب ، ولولاه لمـا نجوت من الكرب ٠

ولقـد استطاعت سعاد أن تسحر عبلة بالفعل ، وكان لابد أن يقاوم هـذا السحر بسحر أقوى يعيدهـا سيرتهـا الاولى انسانه سوية معافة ٠ لقـد عثـر عليهـا عنتر وزميله مسحورة ومعهـا أربعة عفاريت ، وارتاع عنتر لمنظر حبيبته ، ولكن زميله يهـدىء من روعه ، فاذا كان الفارس عنتر يعتمد أولا وأخيرا على فروسته فى حل مشاكله ، فان مترى الوحش يحاول أن يستخدم السحر الذى يثق فيه فى المعاونة والمســاعدة ، ومن ثـم فانه مطمئن الى أن تعـود عبلة الى حالتهـا الطبيعية (١٣) :

عنتــر : ما هـذا يافارس الشــام ؟ ٠

مقــرى

الوحش : لا تخف ياهمــام ٠ آه يا أشرار ٠

عفاريت : زنهــار (٣ مرات) ٠

عنتــر : لا بأس عليك يابنت العم ، ومذهبة كل هم وغم ٠ فأين ياصديقى الحجاب ؟ ٠

مقــرى

الوحش : ها هو يامهاب ٠ (يضع الحجاب فى صدرها) ٠

عبلــة : آه من هـذا وأين أنا ؟ ٠

عنتــر : لا تخافى يا ابنة مالك ٠

وقد تصــل الأزمة الى ذروتهــا وتتعقـد الامور ، ويقف القارىء ، ويترقب المشــاهد حلا لهـذه الازمة ، ومســارا جديدا لتعقـد الامور ٠ ثـم نـــرى من خلال هـذا التعقيد أن الكاتب اختار الخروج من هذا التعقيد عن طريق تدخل الحاكم ، كى يدفـع بالحوادث الى الامــام ، وصولا بهــا الى الحـــــل المطلوب ٠ فكـأن الحاكم هنا يذكرنـا بالقــدر فى المسرح اليونانى ، عندما كان يتحكم فى الشخصيات ، ويدفعهـا دفعـا الى مصيرهـا المحتوم ٠ ونلحظ هـذا فى مسرحية (الشيخ متلوف) التى اقتبســـها (محمد عثمان جلال) ٠ فقـد تعقدت الامور بسيطرة الشيخ متلوف على (غلبون) ، وتحكمه فيه ، ثـــم

اكتشـافه خيانته لـه ، بعـد أن امتلك متاعه وكل ما يملك ٠ وأراد (غلبون) أن يطرده ، وأن ينتقم بيد أن كل شيء أصبح في يد الشيخ الماكر الفاسـق الذي اصر على طـرد المالك المخدوع ٠ نحن هنـا في مفترق الطرق ، فكيف يكون التصرف وكل منهمـا يقف في مواجهـة الآخر (١٥) ٠

متلوف :

بس اصطبر

غلبون :

ما اسمعش برا والسـلام   اخرج قوام من بيتنا من غير كلام

انت اللـى تخـرج مش أنـا دا منزلى

والبيت بيتى والحجج ملكى ولـى

عـاود تشـوف حالك وأوريك كيف يكون

دا الوقت أنا الحركة بيـدى والسـكون

وأوريك حالك والسبه ياجـدع   والكذب والتوزوير لاخر والبـدع

واخذ بتار العلم واضرب بالببوج   وأوريك ان كان لك والا لى الخروج

(ويخـرج)

أنيسه :

ايـه الكلام الهلس مـع قلة حيـاه

غلبون :

الحق بيده من الحجج دى اللى معـاه

أنيسه :

مين قال كـده

غلبون :

أنـا بقول على الهبـه   دى دعوتى وياه دعوى مهببه

أنيسه :

وهبت ايـه

غلبون :

وهبت له البيت واللى كان   لكن أنا تلبى على صندوق فلان

أنيسه :

فلان مين

غلبون :

دا الوقت احكى لك عليـه   بس اطلعى شوفيه فاضل والا ايه

لقد خرج متلوف وفى نيته الاجهاز على غلبون وأهل بيته (١٦) :

سلمان لغلبون :

مادام انه خد معـــه كل الحجج   ولا سال عن شيء يكون لما خرج

دا الوقت للقاضى وللمفتى يروح   ويمسك السكين يوسع فى الجروح

ما كانش لازم يا أخى تمكنـــه   من كل أملاكك وترجـــع تغبنه

وحقق (متلوف) خديعته » واستصدر أمرا من المدير باخلاء المنزل حمله (القواس) عبد العال : (٢)

غلبون : بتقول ايه بدك نعزل كلنا   أمال أنا جيت ليه وليه يدخل هنـا

دا الوقت صار البيت فى ملك الفقى   الشيخ أبو متلوف الطـاهر النقى

وكل أملاكـــك بقت على ذمتــــه   واللى كتبته انتا أهيـــا حجـــته

واستطاع الحاكم وهو هنا (الخديوى) بسهره على شئون الرعية أن يكتشف ما هو عليه الفقى من زيف وضلال ، ورد لغلبون حقـوقه ، وعاقب (متلوف) وانتهت المسرحية نهاية سعيدة ٠

لقد تحدثنا عن الحيل التى تتطور بالحدث ، فماذا عن الحيل التى توقف انطلاقه ؟ لعل اشهر هذه الحيل ، اتخاذ الرشوة وسيلة لوقف تدفق الحدث ونموه ٠ ذلك أن الرشـــوة كانت ومازالت من الآفات التى يعانى منهـــا مجتمعنا العربى حتى الآن ٠

ففى مسرحية ناكر الجميل التى ألفها القبانى أحكم (غادر) الخطة حول اتهام حليم نجل الوزير بقتل الأمير (حبيب) نجل الملك قسطنطين ٠

وكان لابد ان ينتقم الملك ، ويأمر بقتل القاتل • وأوكل مهمة تنفيذ الأمر الى السياف (منتقم) بيد أن الوزيــر تحايل ورشا السياف ليكون للمسرحية مسار آخر ، ينتهى بعفو الملك عن الوزير ، واطلاق سراح حليم وتزويجه من بنت الملك تكفيرا عن الذنب الذى أقض مجضـــجع الملك عندما اعتقد أن السياف قد نفذ حكمه • ان الرشوة هنا هى المسئولة عن وقف نمو الحدث ، وعن التحــول بالمسرحية الى تلك النهاية الســعيدة التى اشتهر بها مسرح القرن التاسع عشر : (١٧)

الــوزير : اتركوه يا أوغاد •

السياف : امضى يا مغضوب السلطان •

هـــزار : عامله يا سيدى بالاحسان •

حـــليم : أغثنى يا جبـــار •

السياف : آه يا ابن الفجار ، ركعوه أيها الجنود •

جـــليم : ارحمنى يا معبـــود •

هـــزار : ابعدوا عنه يا أشرار ، اتركوه يا فجار ، اغثه يا جـــابر المنكسرين ، وأمان الخائفين • ورجاء الســائلين ، وغياث المستغيثين • انك على ما تشاء قدير ، وبالاجابة جدير •

(الوزير يعطى رشوة للسياف دون أن يراه أحد)

السياف : مادمت أنت وأمك فى هذا المكـــان ، لا نقدر على تنفيذ أمر مولانا السلطان • فاتركوه الآن أيها الجنود ، لنستريح من عنـاد هذا الكنود • وكل منكم يذهب الى محـــله ، وأنا أنفرد بعدها بقتله • وأقتل أباه بهذا الحسام ، ان عارضنى بعد ذلك والسلام •

وســـائل الكشف عن الحقيقة :

عندما تتعقد المواقف فى العمل المسرحى ، يحتاج الكاتب الى الكشف عن الحقيقة فيما يسوقه من احداث • وبقدر ما يعقـــد ، بقدر ما يحـــاول الكشف عما يكون فى العمل المسرحى من الحيوية ، واثارة الانتباه ، وشد الأعصاب ، وارخائها • فلا شىء يسعد الانسان أكثـــر من اكتشافه للحقيقـــة بعـــد أن توصد الابواب •

ولقد حاول كتاب مسرحية هذا القرن الكشف عن الحقيقة بوسائل متعددة ، ابرزها استخدام الحلم كوسيلة شفافة ناجعة فى الكشف عن الحقيقة وكأن النفس أو الروح عندما تحلم تستطيع معانقة المجهول واستقراءه والوقوف على أسراره لتستريح بعد طول عناء ٠

والحلم هنا أشبه ما يكون بحديث الروح التى تدلى بدلوها ، وتحاول رد صاحبها الى صوابه ، بعد أن يكون قد اتخذ قرارا ، أو استقرت به الأحوال على أمر ، ومن ثم نرى تراجعا فيما كان ٠ وقد يكون الامر الذى ندمت عليه النفس ، لم يتم تنفيذه بعد ، عند ذلك يكون للحلم دوره الفعال فى تحويل سير الحوادث الى اتجاه آخر مضاد ٠

وأسوأ ما فى هذه الوسيلة أننا كمشاهدين لا نقتنع بما سوف يدور من تقلبات نتيجة هذا الحلم المحول ٠ اننا نريد أن نرى القرارات صادرة عن مقدمات صحيحة وسليمة ، حتى نضمن لها حسن التقبل فى نفوسنا ٠ أما أن يحدث التحول نتيجة حلم فهذا أمر ساذج لجأ اليه مؤلفو هذا القرن لان المامهم بالبناء الفنى للعمل المسرحى كان فى مرحلة النشوء والارتقاء ٠

وهناك كلام كثير أثير حول مدى العلاقة بين الحلم والعمل الأدبى ٠ والحلم فى هذه الحالة يمتلك الكاتب ليملى عليه مسارا معينا فى بناء عمله ، وحشده بالأفكار التى يريد الكاتب أن يتخفف بحصلها فى هذا العمل الذى تحرك لبنائه ، واطلاق سراحه فى مسرح الحياة ٠ وبعيدا عن هذا الدور الذى يؤديه الحلم فى كل عمل فنى ، استخدمه كتاب هذا القرن ، على هذا النحو الذى أشرنا اليه ، ألا وهو محاولة الكشف عن الحقيقة عارية ، بعد أن تكون الملابسات قد أحاطتها بالغموض ٠

وعلى سبيل المثال ففى رواية (ناكر الجميل) للقبانى ، يقرر الملك قراره بقتل (حليم) ، ولكن قلبه يضغط عليه ويؤرقه لتجد الملك فى دوامة ، يتمنى بعدها لو لم يقتل (حليم) ، لأنه شعر بأنه مظلوم ، وأن دمه راح هدرا ، ثم انه يسر كثيرا عندما يعلم بأن الحلم أصبح حقيقة (١٨) :

السياف : ابشر فهذا دم حليم سيدى

الملك : ابعد فحر النار أحرق عظمى ٠

السياف : لا بأس عليك يا مالك الرقاب ، فما هذا الاضطراب ؟

الملـــك : هذا الاضطراب يا منتقم ســـببه أنى رأيت رؤية مريعة ، أوقعتنى فى بلية شـنيعة • وهو أنى رأيت رجـــلا طويل القامة ، وفى يده حربة نارية كالهامة • فهجم على بحربته ، فكدت أن أذوب من هجمته • وقـــال انك ظلمت من حكمت عليه بالقتل ، وما سلكت مسلك العـدل • فقم واملأها قسطاسا وعدلا ، كما أفعمتها جورا وظلما • وقال لى أيها الجلاد ، وأنا تائه عن الصواب •

لا تظلمـــــن اذا ما كنـت مقتــــدرا
فالظـــلم مصـــــدره يفضى الى النـــدم
تنـــام عينــــاك والمظلـــــوم منتبه
يدعـــو عليـــك وعين الله لم تنـــم

قال هذا يا منتقم وغاب ، وأنا غائب عن الصواب • وبعد هذا رأيت حليما ملطخا بدم البراءة ، وكلمنى بكل جسارة وجرأة • أسمعت بهتان غادر المهان ، وقتلتنى ظلما وعدوان • مع أنه هو القاتل والخائن القاتل ؟ وفضل يؤنبنى تأنيب المحق ، وأنا بين يديه كالعبد الرق • وكان آخر كلامه بعد تأنيبه وملامه :

ستلقى يا ظلوم اذا التقينـــا غدا عنـــد الاله من المظلـــــوم
أما والله ان الظلم شــــؤم ومازال الظلوم هو الملـــــوم
الى ديـان يوم الدين نمضى وعند الله تجتمع الخصـــوم

قال هذا يا منتقم وغاب عن عينى وأنا غائب عن الصواب ، فانتبهت وأنا أكابد لوعتى وأنينى ، فهذا هو سبب الاضطراب، فاصـــنع ما يذهب به ما بى ، وافعـــل طريقـــة ، واستوضح الحقيقـــة •

وكان السياف قد قبل رشوة الوزير كما ســـبق أن مر بنا • ولما رأى ما ألم بالملك ، أدرك أنه كان على صواب ، لأنه متيقن ــ أيضا ــ من براءة (حليم) ، وأخذ يعاون الملك فى الكشف عن سلامة حليم ، ودبر حيلة أدت الى

الكشف عن القاتل الحقيقى لابن الملك ،وكان هذا القاتل هو (غادر) ، الذى تنكر لما أحاطه به (حليم) من كريم الخصال ، ونبيل الفعال ٠

واذا كان الحلم وسيلة من الوسائل التى لجأ اليها المؤلفون للكشف عن الحقيقة ، فان اختفاء شخصية ما للاستماع الى حوار يجرى ، من الوسائل التى توسلت بها الشخصيات فى المسرحية الى الاقتنـــاع بأمر ما بعد أن تستمتع الشخصية المتخفية الى حديث يكشف ويوضح أمرا كان قد استغلق فهمه ، واستبعد من أن يكون صحيحا سليما ٠

لقد اختفى الملك فى مسرحية (ناكر الجميل) كى يقف الســـياف على حقيقة غادر ، وكى يوضح بحيلته أن (غادر) هو القاتل الحقيقى (١٩) :

السياف : هذا يا مولاى أمر ليس بعسير ، حيث أن غادرا شرير ٠ فأنا أدخل عليه بأسلوب عجيب ، وأظهر له بغض حليم وحبيب ٠ وأكثر له القدح والملق ، فعساه يتكلم الصدق ٠

الملـــك : آه يا منتقم لو أقر ذلك الافاك ، لأنيلك وحياة رأسى مشتهاك ٠

السياف : لا تفتكر يا مولاى فأنا أبذل كل جهدى ، وها هو اقبل فاختف لألقـــاه وحدى ٠

(يختفى الملك)

ثم يظهر الملك بعد ذلك فى اللحظة المناســبة بعد أن اعترف (غادر) بجـــريرته ٠

ولقد كانت هذه الظاهرة ، واضحة فى مسرح (يعقوب صنوع) أكثر من غيره ، حيث نعثر عليها فى أكثر من مسرحية ، ففى مسرحية (الصداقة) نجد أن نعوم يحب بنت عمه ورده ، ويسافر الى انجلترا ، ويبدأ فى مراسلة حبيبته وفجأة تخف حدة الخطابات ، وتنقطع فى الشهور الثلاثة الاخيرة ، مما يجعل البعض يظن أن (نعـوم) قد انصرف عن وردة الى حب فتـــاة أخرى فى بلاد الانجليز ٠ ولكن ورده مازالت على حبها له ، على الرغم من أن شقيقها نجيب حاول معها أن يصرفها عن التمسك به (٢٠) ٠

نجيب :

اختى ورده بانغم على غيهـا   الله يجـــازى ابن عمهـــا
والله ما يستاهل محبتهــــا   ولا نصـــف صـــــداقتها
دى اخـــتى ورده جميلـــة   بس ناقصـــها شـوية حيلة
أما العاشـــق دايما أهبـــل   والحب عمـــره ما يعقـــل

وعلى الرغم من محاولات (نجيب) معها لصرفها فانها تردد أمامه هذه (الغنـــوة) (٢١) :

رايح تســـمع أيه يا نجيب
كـــلامى كله عن الحـــبيب
على ابن عمى بديع الجمـــال
كحـــيل العين وظريف الخـــال
دانـــا والله ما دقت النـــوم
من يوم فـــراقك يا نعـــوم
عـــود الى يابـــن عـــمى

حلمى كلمتين ونصـــف ٠ رأيت ابن عمى فى المنام كأنه حضر من بلاد الانجليز ٠ أما ياخويا كبر بقا طول وعرض ماشاء الله ٠

لقد غاب الحبيب ببلاد الانجليز ست سنوات بعد أن سافر اليها وهو فى سن الخامسة عشرة (٢١) وأخيرا عندما عاد أراد أن يختبر حبها ووفاءها ، فتخفى فى صورة رجل انجليزى ، وادعى أنه (المستر هنجسس) ، واصطحب معه خطاب توصية من أحد عملاء التاجر (نعـــمة الله) المزمع الزواج من صفصف عمة الانسة وردة ، وهو على يقين من أن التاجر والعمة سوف يضغطان عليها الزواج منه لارتباط مصالحهما بمرسل خطاب التوصية ٠ ان (نعموم) أراد ان يختبر وفاء ابنة عمه بهذا التخفى ، وأراد أن يمتحن عواطفها ، وعندما تأكد من صدقها واخلاصها كشف عن شخصيته ، وبارك الجميع هذا الاخلاص والوفاء وتم الزواج (٢٢) :

صفصـف : بس بلا جنان اعقلى

نعمة الله : ايه اعقلي يا بنتى يعنى رايحة توجـدى أحسن من المسـتر هنجس ؟

ورده : المستر هنجس على رأسى · أما أنا ما أتجوزش حد ، واذا كان نعوم خلف وعده أنا ما أخلفش ·

نعمة الله : (الى صفصف بصوت خفى) الراجل راح يفتـــح لنـا بيت متجر هونى · واذا ما تمت ها الجوازه فمن غيظه يعـــمل لنا أذية · وهيكى بينخرب دارى ولا باحسـن اتجـــوز ·

صفصـف : (تزعل على ورده) رايحة أقول لك كلمتين · يا تاخدى المستر يا باب البيت مفتوح ·

نجيـب : الحق معا عمتى أمورك دى بطـــالة يا ورده · ودا حرام عليكى ترفضى نعمة ربنا · حد يدخل له الخير من الباب ويرميه من الشباك ؟

ورده : (تقف وتعـــزم على الخروج وتقول لصفصف) أنا كنت خارجة من غير قـــولك ·

نعمة الله : من فضلك رايحه وين ؟ بدك تتبعى أدوات البنات الغجر ؟

ورده : انا رايحة · (تقوم نواحى الباب) الله يهنيكم جميعا ·

نعـــوم : (يحوشها) تعالى يا نور عيون نعوم · يا حايزة الفضايل جميعها يا ست البنات يا نادرة بين مخلوقات الله · أنا لا أستحق صدقتك بل كيف تظنين أن ابن عمك نعوم اللى انتى مهجة قلبه يحب بنت غيرك ؟ أهو انا ابن عمـك نعوم · أنا ما بعت لكيش جنس صورة من صورى ، لأنه من وقت ما سافرت من هنا لغاية الان كان قصدى بأن أجربك حتى يظهـــر لى ان كنتى تســـتحقين محبتى · ولذلك جواباتى الأخيرة · كانت باردة ، وهذا سبب عدم كتابتى لكى مدة الثلاثة أشهر الاخيرة · ولعلمى من أحد أصحابى

باسكندرية أن الخواجه نعمة الله مراده الزواج بعمتى ، ولمعرفتى بأحد عملائه اترجيتهم يعطونى جوابات توصية اليه باسم المستر هنجس ، الاسم العيرة اللى اتخذته . والآن الحمد لله أن أملى ما خاب وانتى وجدت فيكى كافة الفضايل العظيمة التى ما كان ظنى انك تحوزينها . فالآن أأذنينى بأن أضمك الى صدرى . (الى صفصف) وانتى يا عمتى باركينا .

ورده : (صفصف توضع يدها على روسهم) الله يفرحكم ببعض. (ورده ثم نعوم يقبلوا أياديهـا) .

واذا كان (نعوم) قد تخفى من أجل امتحان عواطف محبوبته ، فان هناك من الشخصيات من يتخفى من أجل تحقيق أغراضه . وسنضرب هنـا مثالا بـ (يوسف) فى مسرحية (الأميرة الاسكندرانية) ليعقوب صنوع .

ويوسف هذا انسان بسيط أراد أن يتزوج من عديلة ابنة (الخواجه) ابراهيم التاجر العظيم ، الذى كان بسيطا للغاية ، وأنعم الله عليه ووسع ، فانقلبت زوجته (مريم) الى انسانة تتشبه بالاجانب ، وتجرى وراء كل جديد ، ومن ثم فانها عارضت معارضة شديدة فى الزواج المقترح (٢٣) .

مـــريم : الحمد لله لأنى ظنيت ان عندك جواب من الواد يوسـف وبدك توريهولى . أنا باســتعجب ازاى تجاسر ويطلب يتزوج عديله . والله انه ما يختشى لأنه قطعة واد كاتب لا هناك ولا هنا ،وقال بده يناسب تجار عظــام زينا . أدى اللى بده يضرب رأسه بالقباقيب العــالية . وانت يا مسيو متعرفش مقام نفسك ؟ انت كفالير مجريه يعنى بقيت أمير . اننا حماية قنصل فرنسا بقيت افرنكى . عندك ملايين فرنكات يعنى بقيت باشه البانكييرات وتريد توطى نفسك وتأخذ لبنتك واد كاتب يقرف ؟ اخص .

ابراهيم : يقرف ؟ ايوا تعرفى منين انه يقرف ، وانتى ماشفتهش الا مرة واحدة ودقيقتين بس ؟

مـــريم : يعنى انتا اللى شوفته غير المره دكها ؟

ابراهـيم : لا • لاكن انا بعرفه • لأن سمعت كل الناس تمدح فيه وتشكره وغير دا عديله تحب زى عينيها •

ونظرا لمعارضة الأم الشديدة تخفى يوسف فى شخصية فيكتور الفرنسى ، كى يجارى الأم المعجبة بالأجانب ويفوز ببغيته (٢٤) •

مـــــريم : اعرف ان الكفالير فيكتور ، لان كده اســـمه ، بقاله كام يوم هنا •

ابراهيـم : الحمد لله بســلامته •

مـــــريم : وليلة امبارح شافنا فى التياترو ونظرنا نظرة وقعت فى قلبه ألف حسرة •

ابراهـيم : ازاى الشـاب عشقك انتى ؟ (فى نفســه) دا يبقى اعما على الكلام دا •

مـــــريم : لا موش أنا دى عديله اللى عجبته قوى •

ابراهـيم : على كل حال طيب ولما عجبته •

مـــــريم : بعت لى الصبح جوابين ، جواب من أبوه بيوصينى عليه وجواب منه طــــالب القرب منا فى عديله • تقول ايه فى النسب دا ؟ دى قرابة تشرفنا لأن أبوه كونه يعنى تقريبا فى درجة باشا ، وهو بالضرورة يحصل درجة بيك موش زى يوسـف بتاعك اللى مايسواش نص •

واستطاع يوسف أن يرسل خطابا الى عديله عن طريق كارولينا يخبرها فيه بفعلته حتى لا تفاجأ أو يزداد حزنها لتعنت أمها ، وليحقق ما أراد لهما من التقارب والزواج • وحضر بعد ذلك الى منزل ابراهيم التاجر وسـعدت زوجته بهذه الزيارة • ولكن الزوج كان فى غـــاية الغرابة ، لأنه وجد تغيرا ملحوظا فى سلوك ابنته التى كان يعرف حقيقة قلبها الذى عشق يوسف (٢٥):

ابراهـيم : (يمسك عديله من يدها ويقربهـــا اليه ويقول) فهمينى العبارة ايه انتى امبارح كنتى ميته فى هوا يوسف ، وازاى اليوم نسيتيه مرة واحـدة ؟

عـــديله : (توشـوش ابراهيم فى أذنه ، وبعد ذلك تقول بصوت عالى) فهمت ؟

ابراهـيم : الله الله ما بقاش ألطف من كده شيء ٠

ولم يتطرق أدنى شك الى ذهن (مريم) فى انها اختارت الزوج المناسب لبنتها ، الى أن حضر من فرنسا (الكونت لسناتور) ، الذى ادعى يوسف أنه والده ، فحـدثته عن طلب نجله الزواج من بنتها ، عند ذلك ، تعجب الكونت من ذلك اذ ان ابنه خطب بنت عمه فى باريس (٢٦) ٠

ولقد حضر (العريس) بعد ان أتم عقد الزواج ، وأخذت الوالدة تبارك ما تم ، الا أن الكونت لسناتور كان فى غاية الاستغراب ، اذ أنه اتضح له أن فى الأمر حلقة مفقودة (٢٧) :

مـــريم : الله يهنيكـم ويوفقكم ويجعل عيشـكم هنا وسرور ، ويعطيكم الذرية الصالحة ، ويطلع من أولادكم بيكوات وباشـوات

خرابـو : وواحد سلطان كمان ٠

ابراهـيم : (الى لسناتور) دا ايه دا حضرتك هنا ومن آمتا ؟ الحمد لله بسـلامتك ٠

لسناتور : (يضحك) هوا دا ابنى ؟

مـــريم : (تأخذ فيكتور من يده وتقول الى لسناتور) ادى ابنك اهـوا ٠

لسناتور : (يضحك) هوا دا ابنى ؟

مـــريم : (الى ابراهيم) أزاى مش ابنه دا ؟ (الى فيكتور) ٠ يا كفالير حضرة الكونت موش أبوك ؟ ما تجاوبونى يا ناس انتم خرستم ليه ؟ (الى ابراهيم) رد عليـا يا أبو دقن شايبه ، دا ابنه ولا ما هواش ابنه ؟

خرابـو : (الى مريم) انا موش كولت لحضرتك الصبح ديه ابوه موش كونت ٠ دا اسمه الكواجه يوسـف ابن الكواجه يعقوب ٠

مـــــريم : (تصيح وتقول) : غيتونى • (وبعد ذلك تقع مغشية على الكرسى) ودهش الكونت لما رأى ، أن ابراهيم حكى له القصة من أولها الى آخرها ، وأفهمه بما حدث (٢٨) :

ابراهيـم : عديله كانت قالت ان بين الامراء اللى تشرفنا بمعرفتهم فى باريز كنت حضرتك اللى اعتنيت لنا زيادة عنهم • وان فى وقتها ابنك كان غايب ، فلما طلبها الجدع منا ، واحنا مقبلناش ، فكتب جواب سرا لعديله ، وقال لها انه رايح يبعت جوابين لمريم باسم فيكتور ، واحد وصية من حضرتك والتانى بطلب خطوبة البنت من مريم • فالســـت مريم فرحت ، وقبلت وعزمته انه يتغدا عندنا • فأنا لما شفت ان البنت راضيه به ، وقبلها بيوم كانت قالت ما تتجوزش غير يوسف ، مسكتها حتى رستنى على الصحة • فعرفتنى بحقيقة الحال ، وبالتصادف تشوشت الست ، وكدا صار عقد الشروط وكتب الكتاب فى اثنى مرضها • والا كانت تفقس ملعوبنا •

وهكذا كان لتخفى (يوسف) فى شخصية (فيكتور) الفرنسى السهم المعلى فى تحقيق أغراضه واتمام الزواج •

اقامة العلاقات العاطفية :

لقد كان للمجتمع فى هذا القرن ضـوابطه التى منعت الاخـــتلاط بين الجنسين ، ومن ثم فان الكاتب ـ خاصة فى المسرح الكوميدى ـ لجأ الى عدة وسائل وحيل ، كى يقيم العلاقات العاطفية بين طرفين يتمنى كل منهما أن يتزوج الآخر ، ويعيش معه فى هناء •

أن المسرح الكوميدى فى هذا القـرن كانت له مشكلاته التى حاول الكتاب حلها ، وكانت له قيمة التى حاولوا غرسها • وفى مقدمة العقد المسرحية عقدة الزواج بين طرفين تمنعه بعض العقبات ، ثم يحاول الطرفان الاجهاز عليها ، كما أن الكتاب عندهم ـ بالفعل ـ أن لا يتم الزواج بالطريقة القديمة دون علم الطرفين ، أو بعيدا عن رغبتهما •

ومن ثم تحول دور (الخاطبة) ، أو أراد له الكاتب أن يتم بين الطرفين مباشرة • فلئن كانت (الخاطبة) تقوم بدورها عند الوالدين • فانه تحول الى دور مباشر بين الراغبين فى الزواج • وعلى سبيل المثال ، فقد لعبت (مبروكة) (الدلالة والخاطبة) الدور الأساسى فى اتمام الزواج بين (الخواجه نخله) و (والست بنبه) فى مسرحية (أبو ريده البربرى ومعشوقته تسما كعب الخير) •

لقد كانت الخاطبة ذكية اذ أن تقريبها بين السادة يختلف عن تقريبها بين الخدم • السادة تحاول الى جانب المحاسن المادية ، أن يكون للهوى والحب والميل دوره فى اتمام مشروع الزواج ، وبذلك ترتفع عمولتها (٢٩) :

بنبــــه : انتى نسيتى تجبيلى فاتورة الحرير اللى قلت لك عليها ؟

مبروكــة : يوه انسا ازاى لا هو أنا عندى اعز منك ، بس كان المدهول على عينه (٣٠) عيان ، يارب خلصنى منه بساعة رضا على خير • وان ماكنش السخم على عينه عيى يا بنتى ما كنت جبتهالك من نهاريها (تديها الفاتورة) اهى يا ستى اتفضلى • شفى البنفسجى دا يا محلاه والا الاخضر • اسمعى كلام أمك الحاجة وخدى لك من كل لون بدلة • دا صاحبهم راجل طيب وأمير ويتوصا بك • يو دا تاجر شهير دكانه فيها من كلشى وعنده سبل وبرشات • دا مافيش اخوه بلحمزاوى فاتح أربع دكاكين •

مبروكــة : يو يا عينى من السعر ماتفتكريش • انتى عارفاه هوا مين ؟

بنبــــه : لا ماعرفوش •

مبروكــة : ولا تسألنيش يا عينى عنه ؟

بنبــــه : اسألك ليه أنا مستخوناكى ؟

مبروكــة : يوه مش القصد • أنا بقول لك تسالينى لأنك لما تسمعى الاسم تعرفيه •

بنبــــه : ليه هوا قريبى ؟

مبروكــــة : ما هواش قريب لاكن نفسه يقرب لك • خليني أقول لك عنه ، وأفهمك بالعبارة • بقا التاجر دا انتى تعرفيه زيادة المعـــرفة • دا الخواجه نخلة •

بنبــــــــه : احنا بنتقابل فى السهرات •

مبروكــــة : حكا لى يا عينى ، وقال انه يحبك بكل قلبه •

ثم أخذت (الخاطبة) بعد ذلك تثنى عليه وتعـــدد محاسنه الى أن رضيت (بنبه) به ، وذكرت لهـــا أنه سوف يحضر الى منزلها (بحجة الفواتير) (٣١) •

الخاطبة هنا لا توفق بين الطالبين فقط مباشرة ، وانما هى تسعى أيضا لحضور الراغب الى منزل الحبيبة ، وربما ساعدها على ذلك أن المجتمــع صار أكثر اتصالا عن ذى قبل ، فواضح من الحوار أن (بنبه) كانت ترى (نخلة) فى السهرات التى يجوبانها • وفى النهاية استطاعت مبروكة أن تتم الزواج ، وأخذت الثمن مضاعفا من الطرفين •

لقد علقت (بنبه) زواجها على توفيق (مبروكة) بين (أبو ريده) خادمها و (كعب الخير) التى تعمل فى منزلها أيضا • لقد كان كل منهما يلتقى بالآخر بحكم العمل ، كما أن هذا الاحتــكاك أدى الى امكانية افضاء (أبوريده) بعواطفه لـ (كعب الخير) ، الا أن الظروف الاجتماعية فى ذلك الوقت ، لم تكن لتسعف كلا منهمـا فى اتمام الزواج دون تدخل أطراف أخرى • ومن ومن هنا دعت (بنبه) (مبروكة) لاتمام هذا الزواج ••

انه زواج أطراف من الطبقة الدنيا ، وســـوف يدفع الثمن الأسياد ، وفعلا دفع (نخله) لمبروكة أجر هذا الزواج •• الذى تم التوفيق فيه بالوسائل المادية بعيدا عن أى عواطف ، كان من الممكن أن تســتخدمها (الخاطبة) فى التوفيـــق (٣٢) :

كعب الخير : (تدخل فى يدها طاجن) مين بيندهينى ؟

أبو ريــده : (يدخل ومعه مقشة) ادهنا جايين نكنس وننفض ••

مبروكـــة : تكنس ايه وتنفض ايه جاتك البلاوى . (فى نفسها) ابربرى دا مخبــل .

كعب الخير : انتى بيندهينى ليه يامى الهاجه ؟

مبروكـــه : (فى نفسها) حتى الجارية التانية أمر ودق ســبيل (الى كعب الخير) وانتى رايحة تفضـــلى من غير جواز لامتا ؟

بو ريــده : بجاراه تجدآزب موش أحســن تتجوزى ويبجالك بنات وولاد .

كعب الخير : اكرسى موش شغلك انتى موش ســامأ الباب بيكبت ، روهى شوفى مين .

مبروكـــه : ايوا يا بوريده روح قبلا شوف مين (فى نفســها) يكنش الخواجه نخله حقا صدق من قال : ذكرنا القط جانا ينط .

أبو ريــده : ادهنا رايهين (الى مبروكه بصوت خفى) بس فى أرضك يا مى الهاجه تهلى كئب الهير ترضا . (ثم يخرج) .

مبروكـــه : روح انتا ماتفتكرش (الى كعب الخير) وانتى ادخــلى المطبخ وابقى تعالى لما اندهلك .

كعب الخير : طيب يامى الخاجه مفروكة . (ثم تخرج) .

فواضح من الحوار ان كلا من الخـــادمين يلاحق كل منهما الآخـــر ،

وأبو ريده يصارح محبوبته دائما بعواطفه ، الا أنهما دائما فى حاجة الى من يعينهمـــا فى مشروعهما ، لأن الفتاة حتى ذلك الوقت كانت تعتبر الرفض والاحجام وسيلة من وسائل عزة النفس واستقامة الخلق ، على الاقل حتى تتثبت من العواطف المقـــابلة ، وتضعها تحت الامتحـــان . ولكم كان الامتحان قاسيا ، لأن (أبو ريده) أفصح عن حبه ، وصمم عليل بوسيلتين : الأولى أنه حاول خنق نفسه بعمته (٣٤) ، والثانية ، أنه حاول قتل نفسه بسكين (٣٥) . وفى النهـاية تأكدت (كعب الخـــير) من حبه ، ورضيت بالزواج .

على أن محاولة (أبو ريده) الانتحار تذكرنا بما يحدث الآن فى كثير من التمثيليات والمسرحيات التى نشـاهدها الان ، حيث تنتحـر بعض الشخصيات فيها وهو أمر لم يكن شائعا فى مسرح هذا القرن ، بل ان هذه هى محاولة الانتحار الأولى فى هذا المسرح . ربما لأن طبيعة الحياة التى كان يعيشها الناس كانت خالية من السأم والملل والكآبة النفسية التى نعـانى منها الآن . وربما لأن الانسان لم يكن ليصاب فى هذه المجتمعات البسيطة بخيبة الامل المدمر .

وربما لان الصـراع لم يكن حـادا بين الشـخصيات » وربما لأن الطبيعة الغالبة على هذا المسرح ، كانت المرح والسرور . ولكنه شاع بعد ذلك الانتحار لأن ظروف العصر فرضته ، وهو انتحار قد يفيد الحدث فى المسرحية اذا كانت له مقدماته المنطقية .

نعود فنقول ان اسلوب (الخاطبة) لـم يكن هو الاسلوب الأوحد الذى ربط بين قلبين ، فبعد أن تثقف الناس وتعلموا ، أباح الكتاب لأنفسـهم أن يستعملوا الخطابات المتبادلة بين الحبيبين كوسيلة من وسائل التفاهم والتعاطف .

كانت هذه الخطابات فى بادىء الامر خطابات سرية لا يعلم بها الا من يقوم بالتوصيل . وعادة من يقوم بعملية التوصيل هذه الخدم بين السادة المحبين ، وهم فى النهاية مسـتفيدون من الناحية المادية . ففى مسرحية (الاميرة الاسكندرانية) ، كانت الخادم (كارولينا) تنقل الخطابات بين سيدتها (عديله) وبين حبيبها الخواجه يوسف (٣٦) .

كارولينـا : الكدامه دى مجنون (٣٧) . اذا كان هو فيه راس هو
يعملوا هنا جنيهات زى انا . معلوم ، أنا فى واخد سنه
فى سكندرية دى. أنا جيت موش كمسه فضه فى جيبو
أنا ودلوكت انا فيه . فيه من جنيهات صفرات انجليزى
أنا عملتوا دول مش بخاجات بطالات . لا أنا بنت طيب
أنا يمشى دوجرى . هنا فى البيت دى الكواجات اللى يجو
كل ليلة يلعبوا وركات . واللى يكسبوا يدى شـويا

فرنكات للكماريرا . وكمان فى الكواجه يوسف هو يخب الصجيره ويدينى مكتوبات على شانها . . وهيا كمان تدينى مكتوبات على شان هوا . والمكتوبات دول موش بلاش دول بفلوس والله مسكين الخواجه يوسف هو عاوز يتجوز الست الصجيره .

والكواجه الكبير موش تكول لا . بس المدام ، كبه تشيلوا ،، موش عاوز يسمع الكلام دى . هيا عايز واخد فرنساوى ، باشا كبير . والله هو مجنون .

والواقع ان الخطابات التى كانت تنقلها (كارولينا) كان لها دور أساسى فى حل الصراع فى هذه المسرحية ، فلو لم تكن هذه الخطابات ما تأتى لعديله أن تعرف أن (يوسف) قد تخفى فى شخصية فيكتور ، ثم تقوم بحبك دورها وتمثيله أمام الوالدة التى تعارض هذا الزواج . نقول ولو لم تعلم لرفضت رفضا قاطعا أن تتعامل مع فيكتور . ومن ثم فانها تعطل الحدث الى التطور به تطورا نحو نهايته السعيدة . كما سبق أن مر بنا . فالحيلة هنا ـ أعنى بها حيلة استخدام الخطابات ـ كان لها وظيفتها فى بناء المسرحية ، ولم تقف بنا عند حد نقل العواطف والافصاح عنها .

ولقد كتب يعقوب صنوع مسرحيته (بورصة مصر) ، للدعوة الى التعامل مع هذا الصرح الاقتصادى ، الذى كان جديدا على الحياة المصرية فى ذلك الوقت .

قامت المسرحية على أساس الربط بين قلبى (يعقوب) الذى يصعد السلم من أوله ، وبين (الست لبيبة) بنت (الخواجه سليم) الرجل الغنى الذى صعد السلم وحقق مكانة اقتصادية مرموقة . ولقد صادفت هذه العواطف بين الطرفين بعض العقبات فى مقدمتها أن الوالد قد أعطى كلمة فى خطبتها لشخص آخر . ومن ثم فان الكاتب قد استخدم هنا الخطابات فى موضعين :

الأول : الخطابات التى توضح عمق العلاقة بين الحبيبين ، والثانى : الخطاب الذى صور (الملعوب) الذى أدى الى النهاية السعيدة بين العاشقين .

هناك خطابات متبادلة بين يعقوب ولبيبة يقوم بنقلها الخادم فرج على عادة صنوع فى ربطه بين قلبين : (٣٨)

فـــرج : وادى الخواجـــه يعقوب ٠ وأنا فى جيبى جواب له من الست ٠ قالت لى اعطيه له فى يده لاكن بالسر من غير ماحد يشـــوفك ٠ حقا داأمر صعب ربنا يوفق ٠ أما الســت بتاعتنا ميته فى هوا الخواجه يعقوب والظاهر أنه هو التانى بيحبها لأن جوابانهم لم تنقطع ٠ يخى ربنا يديم حبهم ونستنفع من أفاهم ٠ دا الخواجـــه يعقوب شب ظريف ربنا يسعد أوقاته ٠ ده دا ٠ الخواجات اتراكبت على بعضها ٠ وهم خـــارجين على هنا ٠ أما أنا رايح اتركن على جنب لوقت ما أقدر استفرد بالخواجه بتاعنا ، أو بالخواجه يعقوب ٠

وبدأت الازمة بمحاولة (الخواجه يعقوب) انهاء الوضـــع المعلق بينه وبين (لبيبه) بطلب يدها من والدها ، ووســط فى ذلك صديقه (السمسار يوسف) : (٣٩) ٠

يعقـــوب : طيب أنا ٠ آه منك بقا شوف ٠ أنا صار لى سنه احب بنت الخواجه سليم الست لبيبه ٠ وحيث أن أبوها كان معرفة المرحوم فأنا لى رجل فى البيت ٠ ومن شهر وهى الجوابات رايحه جيه بينى وبينها وأنا قصدى أطلبها من ابوها لاكن مستحى ٠

يوســـــف : وساكت ليه من زمان ٠ دا الراجل كان هنا لوحده دلوقت٠ عارف بالامر دا كنت كلمته لك ، وكسبت لى على كل حال سمسره عظيمة ٠ خلى قلبك فى بطيخه صيفى ، وحضر هدية الخطوبة ٠ شوف شوف ٠٠ هناك واحد يبص لك وفى ايده جواب ٠

يعقـــوب : دا خدامها ٠ روح انت ادخل شوف أبوها ٠

وكانت الخطابات متبـــادلة بين الحبيبين ، (وفرج) له نصيبه من النقـــود (٤٠) ٠

يعقـــــوب : تربب يا فرج ماتخافش ٠

فــــــرج : (يدخل) مســـاء الخير يا خواجه يعقوب ٠ تفضــــل ٠
(يعطيه الجواب) ٠

يعقـــــوب : (يأخذ الجواب ويعطيه ريال) اشرب دخانك ٠

فــــــرج : ربنا يخليك ويتدم مرغوبك ٠ ربنا يعلم مقدار حبى لك ٠
(يعزم على الذهاب) ٠

يعقـــــوب : لأ أصبر شويه لحد ما أعطيك الجواب ٠ أقول لك يخى
بلاش روح انت ٠

فــــــرج : حاضر يا سيدى (يخـــرج) ٠

ووجه (يعقوب) بموقف والد (لبيبه) الذى أعطى كلمة للسمسمار حليم فى زواج بنته من (الخواجه حليم) (٤١) ٠

يعقـــــوب : (يدخل) بشرنا يابو يوسف ٠ ربنا يبشرك بالخير ٠

يوســـــف : ايه دا ايه دا ٠ موش كدا الكلام ٠٠ الصبر طيب ٠

يعقـــــوب : اصبر ازاى ٠ بقا اصبر واخليه يتجــوزها ٠ ودينى
وما أعبد الا أموته واموت فيه ٠ الخواجه ســـليم فين
يا هوه ؟ ٠

وفاتح الوالد بنته فى أمر الزواج من (حليم) ولكنهــا وضحت له رأيها فى مثل هذا المشروع : (٤١) ٠

لبيبـــــه : طيب ليه تتعب روحك على قد كدا ٠ يعنىقلة جدعان ٠

ســـــليم : يا ترى تحت عينك حد قول لى عليه ٠

لبيبـــــه : تقول ايه فى يعقوب ؟

ســـــليم : شاب ابن ناس لاكن موش من درجتنا ، موش بالكبير ٠
وبعدين الناس تحكى فى حقنا ، وغير ذلك فرق كبير بينه
وبين حليم جاهل ورزل ٠

والواقع أن والد (لبيبه) أقنعها بأن تقبل الخطبة على أن تكون تحت التجربة لمدة ستة شهور • وفى اليوم المحدد لاتمام الخطبة كان (الملعوب) الذى جهزه يوسف ليتم الزواج من يعقوب •

لم يكن هذا (الملعوب) الا خطابا مصطنعا وضح أن الخواجه حليم قد هبطت أسهمه فى السوق ، وضاعت أمواله نتيجة تغير سعر الاوراق المالية ومن ثم فان الاساس الذى انبنى عليه قبول حـليم زوجا للبيبه قد انهدم وانسحب حليم ومعه سمساره لاكتشاف الأمر (٤٢) :

تــريزه : (تدخل وفى يدها جواب) فى واخد مكتوب من البورصة على شان الكواجه السمسار اللى بتاكل هنا النهاردا •

انطــون : فرجينى (ثم يأخذ منها) دا يمكن لى الجواب دا •

لبيبـــه : ما أظنيش •

انطــون : (يقرأ وحده) احضروا حالا ك لأن البورصة قايمة قاعده • ورد •• تلغراف من لوندره الى اخوان وردان • بيورى فيه نزول الفوندى واشـهار الحرب من جهة الاميركـا وهنا البون نزل خمسه المايه مرة واحدة •

يوســف : يا سلام حقا الفرق دا جاب خبرك يا حليم • دا ولا مهر العروسـة ما يسدش فى الخسـارة دى •

حليـــم : (يزعل على انطون) أنا ما كانش لى غرض فى بيعــه الخمس آلاف جنيه انت اللى غاويتنى (يقوم) عن اذنك يا خواجه سليم • (يخرج)

انطــون : دا لازم يكون خبر كذب • احنا نرجع حالا يا خواجه ســليم •

(ثم يخــرج)

وتحدث يوسف عن مهارة يعقوب فى العمل فى بالبورصة ، وأنه يستطيع أن يحقق من المكاسب بعلمه وثقافته ما لا يستطيع أن يحققه حليم وهذا أمر رشحه للزواج من لبيبه وموافقة الوالد ومباركته لحياة بنته الجديدة •

وانتهت المسرحية النهـــاية السعيدة المتوقعة ، وأنشـــد يعقوب الأغنية التـــالية : (٤٣) ٠

أدحنـــا فلحنا فى المعـــــوب وجـــــوزنا لبيبه ليعقـــــوب

وكدنا انطـــون وغظنا حـــليم ومن غفلته صـــحينا ســـليم

لقد أحسسنا فى الفصل الاول من المسرحية أن رفض الخواجه يعقوب كزوج راجع الى أسباب طبقية ، وفهمنا أن بنت الخواجه سليم فضلته لثقـــافته ومدنيته ، فاذا تم الزواج بينهما فى النهاية ، فان ذلك قد يفهم منه انتصار الثقافة واالتمدن ٠ وذلك أمر كنـــا نحمده للكاتب لو أنه مر بشخصية الوالد فى بعض المواقف التى تثبت انتصـــار وتفضيل الثقافة ، ولكن الزواج تم بهذه الحيله – حيلة الخطاب – ثم كان الحديث عن المستقبل الذى ينتظر يعقـــوب فى عـــالم البورصـــة ٠ وهذا يدلنـــا على أن (ملعوب) الخطـــاب ثبت أركان الطبقيـ ة التى كان ينفر منها يعقوب صـــنوع – أحيانا – فى مسرحه ، فقـــد هـــدم ارتفاع مكانة حليم ، ورفع يعقوب الى مصاف هذه الطبقة التى تنتمى اليهـــا العروس المرشحة ٠

ولقد كتب صنوع مسرحية أخرى تحت اسم (العليل) كى يدعـــو الى استخدام حمامات حلوان ، وكافح عـــالم الدجل والسحر والأحجبة مبينـــا الفوائد اتى أدى اليها انشـــاء هذه الحمامات ٠ (٤٤)

كبريت بيك (٤٥) : اخنا يخب المصر ، والنـــاس بتا المصر ، ويخـــب الملك بتاعمصر ٠ واذا كان موش يخب دا كلهموش يجى هنا ، ويسيب كل الشجل بتـــاع اخنا فى المصر على شان يساوى دىخمامينويعملهمازىالخمامين بتـــاع أوروبا ٠ وكدا العيان بتـــاع مصر عوض ما يسافرتوا فى بيلاد افرنكى ويصرفتوا كل فلوس بتـــاع هوا ويمكن كمان موش طبتوا يجى هنـــا أحسن ، ويطيب بالعجل بشوية مصروف ٠ موش كدا يا خواجـــه مترى ؟ وكمان المصر يبقـــا عندها اسم كبير فى بيلاد أوروبا ، ومن هنا يجى عيانين كتير والنـــاس ابن البلد يكسب كتير من هما ٠

ولقـد جعل صنوع الشخصيتين الرئيستين فى هذه المسرحية شخصيتى : هانم ابنـة الخواجـة حبيب ، ومترى الذى يعشقها ، وأقـام العـلاقة العاطفية بينهما بوساطة الخطابات ، على الرغم من أن الظروف كانت تتيـح لمترى دخـول منزل الحبيـبة (٤٦) ، على اعتبار أنه صـديق الأسرة · ولـما لم تكن هـذه الظروف دائمة ومسـتمرة ، فان الكاتب لجـأ الى الحيلة التى استخدمها فى معظم مسرحياته ، فكانت الخطابات المتبادله بين الحبيبين عن طريق خـادم الأسرة : (٤٧)

هانـــم : ··· مين دا اللى داخـل ؟ دا جـوده الخدام ، ومعه جواب· يا ترى من مين ؟ يكنش من حبيبى مترى ؟

جـــوده : (يدخل) صباح الخير يا ستى هـــانم ·

هـــانم : يسعد صباحك يا جـــوده · دا ايه اللى فى ايدك ؟

جـــوده : بتسألينى · دا جـواب من الخواجـه مترى · واللهـــى انه شب ظريف ما يهنوش عليـه يوم بدون أن يرسـل لكى جـواب · ويسـأل فيه عن صحـة الخواجه · (يعطيه لهـا) اتفضلى ·

على أن الخطابات لـم تلعب دورا مهمـا فى هـذه المسرحية ، لان الوالد لم يكن ممانعا فى لقاءاتهما ، كما أن رأيه فى (مترى) كان رأيا فى صالحه · وكل ماهنالك أن الوالد قد وعـد بأن يزوج بنتـه لمن يشفيه من مرضـه · ولـما كان الشـفاء قد تم على يد الاخـر فان الا زمـة الحقيقية فى المسرحية قامت حـول هذا الوعـد وكيفيـة حله ·

ويبدو أن يعقوب صنوع بعد أن استخدم حيلة الخطابات هذه فى كثير من مسرحياته ، وبعد أن أصبح استخدامها على مرأى من المحيطين ، وبعـد أن انتشر التعليم بين الجنسين ، سـمح لنفسه أن يســتخدم هذه الحيلة عن طريق البريد · فلم يعـد الحبيبان فى حـاجة الى وسـيط سرى يتمثل فى الخادم ، وانمـا يكفى كل منهما أن يكتب خطابه ويرسله بالبريـد الى الآخر على نحو ما رأينـا فى مسرحية الصداقة التى تبـــادل فيها الحبيبـان : (ورده) و (نعـوم) الخطابات ·

وينبغى ان ننوه أن تلك الحيلة استحدثها صنوع فى مسرحه ، حيث أننا لم نلحظها فى المسرحيات التى كتبها مارون انقاش فى لبنان ، وأحمد أبو خليل القبانى فى كل من سوريا ومصر ٠

الحديث الجانبى أو الحديث الانفرادى :

ولقد لجأ كتاب هذا القرن الى حيلة منتشرة فى مسرحياتهم جميعا ، وهى ما يمكن أن نطلق عليه الحديث الجانبى أو الحديث الانفرادى ٠ وقد يقصر هذا الحديث الى الحد الذى لا يتجاوز به صاحبه جملة واحدة أو كلمة واحدة ، انه أشبه بالتعليق السريع على الحوادث ، الذى يكشف به صاحبه عما ينوى عمله فى المستقبل ، وكيف يتصرف ٠ لذلك فاننا كثيرا ما نشاهد تعليمات المؤلف مبثوثة فى الحوار ، كأن يقول : فلان لنفسه فلان لذاته ″ وفلان لوحده وقد يطول هذا التعليق الى الحد الذى يصور به الكاتب عالم شخصيته من الداخل ، فنتلقى علينا الشخصية (مونولوج) طويلا تتحدث فنيه عما تواجهه هذه الشخصية من مشكلات ٠ ولئن حققت هذه الوسيلة نوعا من التقارب أو التعاطف بينها وبين الجمهور ، الا أنها فى الوقت نفسه حرمتنا من الواقعية التى ننشدها فى المسرحية ، عندما نشاهد الشخصية فى المواقف التى تكشف فيها الشخصية عن نفسها بنفسها ، عندما تتحرك وتتخذ القرارات التى تؤمن بها وتعمل جاهدة لتحقيق أغراضها ٠ ان ما يعينا فى المسرح أن نشاهد الشخصية متحركة ، لا أن نراها متحدثة كاشفة ٠ فقد يكون فى هذا الحديث قضاء على عنصر المفاجأة فى المستقبل لأن كل شىء أصبح فى عالم الوضوح ٠ وان نظرة واحدة فى مسرحيات هذا القرن تنبىء عن صحة ما نذهب اليه ٠

ففى مسرحية البخيل لمارون النقاش نجد هذا الحديث المتفرد على خشبة المسرح وكأنه حوار بين الشخصيتين : (٤٨)

قراد بذاته :

الحرص من بارينـــا	والصـــرف من ابليـــس
حمـــدا لربى جينـــا	ولم نفـــك الكيـــس
يـــارب يا بارينـــا	معـــلمى ابليـــس
من بخـــله نجينـــا	وانـــزل به التعكيـــس

فالكاتب بهذا الحديث الجانبي اكتفى بأن يكشف لنا عن حرص (قراد) على المال ، دون أن يدعنا نكشف ذلك من خلال موقف ، ويكون الحكم راجعا الى حركتنا الذهنية • انه قدم لنا حقيقة الشخصية دفعة واحدة • وبالاسلوب نفسه ، وفي الطرف كشف لنا خادم قراد (مالك) عما يتمناه في سيده •

أما أحمد أبو خليل القباني الذي اقتبس كثيرا من ألف ليلة وليلة ، فان اتباع هذا الاسلوب عنده جعله أقرب ما يكون من البيئة التي استقى منها مسرحياته • حيث نجد الشخصيات بين الحين والحين تكشف لنا عن الحوادث جملة واحدة : (٤٩)

عجوز : قد تمت الحيلة وبلغت المراد ، وساعدني على ذلك رب العباد ، واجتهدت في سبك الحيل ، حتى بلغت سيدتي زبيدة غاية الأمل • وهو أن الخليفة يحب قوت القلوب ، وفي احساسات الحب ما يغطي العيوب • وكان يحبها محبة زائدة ، ولا يصبر دقيقة واحدة • فاستولت على زبيدة الغيرة ، ووقعت في الحيرة • فعند ذلك طلبتني وبما جرى أخبرتني • وطلبت مني الاعانة فأعنتها ، وعلى أفكارها ساعدتها • وبلغتها القصد والمرام ، وصرفت عنها تلك الاوهام • وذلك أني بنجت قوت القلوب ، واستحصلت على كل المرغوب • وأرسلتها مع جملة من العبيد، فذهبوا بها الى مكان بعيد • ولخوف الملكة من خليفة العصر ، صنعت لها قبرا في هذا القصر • ودفنت فيها شخصا من الخشب، وقد أعلنت موت قوت القلوب في الدار ، واشتهر ذلك بين الكبار والصغار • وقد بلغني اليوم أن الملك سيعود من الصيد والقنص، ولا شك أن ذهابه هو الذي مكننا من انتهاز الفرص • ومع كل يلزمني أن استحضر الجواري الى هذا المكان ، ليندبن على قبرها عند دخول الملك ، وتظهر أمامه الاحزان ، وتتمم سبك الحيل لنقطع منه الامل •

كان حديث هذه العجوز بعد صفحات من بداية المسرحية شاهدنا فيها قوت القلوب من مغارة بالقبور ، تدخل في حوار طويل مع الامير غانم

ابن أيـــوب ، الذى لجأ الى هـذا المكان بعـد أن فقـد القدرة على دخــــول بغداد لان بابها كان مقفلا بليل • ونحن ازاء ما نـرى كنا أحوج ما نكون الى استكناه حقيقة ما نرى بيد أن الكاتب لم يمهلنا ، فبهـذا الحديث قدمت لنـا العجـوز تفسيرا لما مضى واستكشافا واضحا لما نستقبله من أحداث • ولكم كان فى استطاعة الكاتب أن يرفع الستارة عن قبر قوت القلوب المصطنع ، وأمامـه هارون الرشيد مباشرة ، حيث نكشف من الحـوار شيئا فشيئا حقيقة الامر • ان الكاتب معذور لان قدمه فى الفن المسرحى لم تكن راسخة ، والتزم بتسلسـل الحوادث كما وردت فى ألف ليله وليلة التى اقتبس عنها • وأصبح هـذا الحديث الذى قدمته العجـوز كاشفا لما هو عليه كثير من شخصيات المسرحية • وأصبحت حقيقة الشخصيات التى سوف نتعامل معها واضحة ، ولم نعـد بحاجة الى تتبع الحـــوار لنتعرف على جديد • ان الكاتب قـــدم لنــا كل شىء دون أن يشعر أن لنــا عقولا تفكر ، وتتحرك بحثا مع الحـوار المسرحى عن جديد •

وكان يعقوب صنوع أذكى من زميله فى استخدام المونولوج ، والحديث الجانبى • وقد يبدأ مسرحيته بمثل هذه الاحاديث ، الا أنه ـ لا يكشف لنـا كل شىء ، وانما يكتفى بأن يكشف لنــا عن العقدة الثانوية فى مسرحيته ، على نحو ما فعل فى مسرحيته (أبو ريده وكعب الخير) • عندما تحدث (أبو ريده) فى بداية المسرحية عن مكنون قلبه ، وحبـه لــ (كعب الخير) • وهى العقـــدة التى أقـام بها الكاتب عاطفـــة بين الخـدم تســـير فى خط متواز مع عواطف الســادة فى المسرحية : (٥٠)

أبو ريده : (يتنهد) آه • الهب الهب • والنبى • دا أزيه • مسكين يا بوريده •
الهب شـيطان • الهب دا يموت أبو ريده فطيس • وويهلس البرابره
يئيدوا آليه • ويجولوا يا هساره يا بو ريده • أما راه نـأمـل ايه فى
الهب • دى مجدر ومكتـــوب فوج الجبين • اهنا من يوم ما شــــفنا
أم آلسنون الكويسة كئب الهير • اجلنا طار من رأسنا زى ما يطير
الاصفور • ومهناش جادرين نهوش نفسنا • وجلبنــــا زى هـــلة
الجسيل اللى فوق النار ومليان بالموية تجلى كدا • در در در • زى
البابور • وصدرنا زى الكانون سهن سهن • ومئدتنــا بيغلى فى

صدرنا • نجى ننوم أيوننا بيجا مفتوه زى الفنجان • وما نشوف فى الرجاد الا كئب الهير • ياما هو جاسى الهب (يعزم على التنفيض ثم يمسك الريشه بالمقلوب) آه • ما جلنا الهب جننا • شوف الريش واهنا بينفضا •

أوض ما يمسكها من راسه مسكها من طيسه • والله ينئلتوا الهب هو راه يجننا •

زينة البرابرة أبو ريده •• يا محلا ذاته وأسنانه البيضه
نزلت البحر الهب اسطاد له صيده وطلعنا بكعب الخير تتمخطر
دى كعب الخير زى الخزيران وعيونها السود عيون غزلان
صدرها مرمر ورمان ومن خشمها العسل يتنطر
دى مالها أخت فى كل القاهرة وفى الطبيخ شاطره وماهره
جسمها نضيف وأياديها طاهرة اسطى فى الرز واليخنى والمحمر

وفى رواية (المخدمين) وهى الرواية الوحيدة التى ألفها (محمد عثمان جلال) وعالج فيها مشكلة الخدم التى يعانى منها السادة على أيامه ، نجد انه استخدم الحديث الجانبى الانفرادى للتعبير عما يعانيه السادة فى تعاملهم مع الخدم • ووقع جلال فيما وقع فيه غيره من الكتاب ، بل انه كان أكثر منهم سقوطا ، لانه لخص مسرحيته فى هذا الحديث الجانبى على لسان (البيك) : (٥١) •

أهو بس يصرف فلوسهم من غير لزوم ما اصدق الخدام على الخدمة يدوم
ركن على شهرين ثلاثة وان شبع يسمع كلام مخدمه ويتبع
لما يجى ياخد الجماله يبص له ومن الكلام اللى معاه يرص له
ويعلمه السرقه ويسقيه العوج ويقابله كل يوم اذا خرج
من أجل ما يقسم معه اللى طيره وان خرج يجيب زيه يغيره
آهى كده ماشيه مع المخدمين لا مخدمين تصدق ولا خدام أمين

ويبدو أن (جلال) الذى كان ينتمى الى الطبقة الجديدة أحس كثيرا بما كان يعانيه السادة من مشكلات الخدم ، لذلك فانه كان يطلع علينـــا بين الفينة والفينة بأحاديث البيك) الجـــانبية التى يفصح فيهـــا عن خواطره ، على الرغم من أنها لم توظف فيما كان يدور من حوار · أما مشكلات الخدم ومن يقوم عليهم فلم يرد عنها أحاديث انفرادية ، فكأنه ليس من حقهم أن يتألموا ، أو أن يفصحوا افصاحا صادقا ، لما فى هذه الاحاديث من كشف صادق عما تعتمل به الخواطر · لذلك كان (جلال) منسجما مع نفسه ، ومع طبقته - وليس مع البنـــاء الفنى للمسرحية - عندما ختم مسرحيته بحديث (البيك) الفردى (٥٢) :

لابد أكتب عرضـــــحال واقدمه	ومن العمد وأهل البلد اختمـــه
واترجـــم القانون اللى فى بريز	وامضى عليه من عند مولانا العزيز
واخلى كل الخدامين تمشى عليه	هو السكوت منا عليهم بس ليه
واعمل لهم ديوان مخصوص أو قلم	ويتنصب على السـطوح فوقه علم
ونقول عليه قلم عموم الخدامين	يحكم عليهم وعلى المخـــــدمين
واللى يـــريد يخـــــــدم	يجـــيب ضامن غـــــريم
ان كـــــان له رجـــــاله والا	ان كـــــان حـــــريم
ويدفع المعـــــلوم وياخد تذكـره	وتنظبط اما اللى حاصل مسخره
حيث تنتشر لايحة لطيفة موضبة	فيها الشروط موضـــحة ومرتبة

وفى مسرحية (غرائب الصدف) التى نرجح أنها من تأليف (ســليم النقاش) ولم تكن مقتبسة على نحو ما فعل فى كثير من المسرحيات التى كتبها ، يستخدم هو أيضا هذه (المونولوجات) ، بيد أن استخدامه لها كان أيضا ، من خلال الحديث عن الحركة فى المســـتقبل ، دون أن يتركها لنا مشاهدة واقعة ·

فى الفصل الأول من هذه المسرحية نتعرف على (لويزا) الفتاة المخطوبة لأمير البحر الفرنسى (البرت) ، الذى غابت أخباره سنوات أربع · وتقدم

لخطبتها (الكولونيل الانكليزى شارل) ٠ وفى البداية لا تتحمس لويزا ، نظرا لعهدها مع البرت ٠ ثم وافقت على الزواج من الكولونيل الذى تحتل جيوش بلاده الهند ويصل من يخبر أن الهنود ينوون فى ليلة الاحتفال بالخطبة اثارة القلاقل ويجفل (اميل) والد لويزا ، الا أن شارل يحاول تهدئته ، ويخبره بأنه ارسل فى طلب الجنود للحماية والحراسة ، وأنه يمكنه ان ينتقل معه بعد الحفل الى القلعة ، تخلصا من غضب الهنود « فقد تعاون مع الانجليز، بعد ان كان الفرنسى الذى يتمتع بمحبتهم ٠

وكان أن تنكر (سنكرام سنك) الأمير الهندى فى شخصية خادم يعمل بمنزل اميل ، حيث يطلعنا الكاتب فى الجزء الرابع من الفصل الاول ، على هذا المونولوج الذى احتواه بالكامل : (٥٣)

سنكرام : قد آن الانتقام ، ولابد أن اخلص اخوتى ووطنى من رق العبودية نعم يا اخوتى اليوم يوم الخلاص ، اليوم يومنا ، فسنجعله يوما تتذكره الاحقاب الآتية ، ويقولون سنكرام خلص الوطن من العبودية والاسر ، سنكرام سنك ، الامير سنكرام ٠ نعم أيتها الاجيال المقبلة ، سيكون لى على صفحات تاريخك ذكر تقشعر منه ابدان مطالعيه ، وترتجف فرائصهم خوفا ٠ آه مدة مديدة من الزمان ، وأنا أخدم من لا أرضاهم لى عبيدا ، وأكتم أمرى وانتظر حلول الساعة ، فاستعدوا يا اخوتى الهنود المساكين ، فقريبا يأتى الوقت الذى نشن به الغارة على الأغراب جميعا ، ونهجم عليهم بوقت واحد ٠ من كل أطراف الهند ، حسبما صار الاتفاق بيننا ، ونرفع نيرهم عن عاتقنا ، ونكسو الارض من دمهم حلة أرجوانية :

آه من ظلمين فى الدنيا هما ... شر ما الانسان فيه يظلم

حاكم يظلم فى اتباعه ... وعيون فى الهوى لا ترحم

آه يا لويزا كم أقاسى لأجلك من العذاب ، وقد طال على الوقت ٠٠

لقد أفصح (سنكرام سنك) عن الكثير والكثير فى هذا الحديث الطويل ، وعرفنا أيضا دون سابق انذار الذى يعيشه سنكرام ، انه وقع

في غرام لويزا ، وهو صابر على العمل والمذلة ، الى أن يخلص بلاده ، ويحقق أمله في الزواج من حبيبته • عرفنا ذلك كله ، ومن ثم ما يأتي عرفناه ؛ ودار في هذا الاطار الذى دفع به سنكرام الينا في حديث واحد •

تنسيق حركة الشخصيات :

ان من أهم المشكلات التي يقابلها كاتب المسرحية ، تنسيق حركة شخصياته ودخولها ونستطيع أن نستثنى من هذا الحكم يعقوب صنوع الذى بطريقة تلقائية طبيعية منظمة ، حتى لا يفاجأ القارىء أو المشاهد بظهور بعض الشخصيات فجأة أو اختفائها فجأة ، أو أن تخرج وتدخل بطريقة مفتعلة • لابد أن يختار الكاتب الموقف • ويجعله من الداخل في حاجة الى حركة خارجية من شخصية ما • أو أن يجعل حالة الحضور على خشبة المسرح في انتظار مقبل ، يتأزم بمقدمه أمر ، أو تحل عن طريقه مشكلة •

والذى نأخذه على مسرح هذا القرن • هو الحركة العشوائية لخروج شخصياته ودخولها ونستطيع أن نستثنى من هذا الحكم يعقوب صنوع الذى كان يتحرك بشخصياته حركة منسجمة ومنسقة مع ما يحدث على خشبة مسرحه •

ففى المنظر الخامس ، من الفصل الاول من مسرحية العليل ، حضر (مترى) الذى يعشق (هانم) ابنة الخواجه (حبيب) • ولما كان حبيب يعاني من المرض وكآبة النفس ، وكان الكاتب يريد أن يفسح المجال لحديث المحبين فانه اصطنع حيلة حلول ميعاد تناول الوالد للدواء • ولقد حاولت الابنة ـ وذلك أمر طبيعي ـ أن تطلب من الوالد البقاء • وتحضر له الدواء ، بيد أن الكاتب قدم سببا وجيها لخروجه ، وهو أن الابنة لا تعرف مكانه : (٥٤) •

حبيب : ••• (ينظر في الساعة) الساعة ستة ونصف • عن اذنك داخل أوضتي أبلع لى حبة من حبوب أحمد أفندى •

هانم : ما تتعبش يا بابا • أنا أجيبهم لك •

حبيب : لا يا بنتى • ما تعرفيش حاطتهم فين • أنا أخرج وارجع حالا ••

(يخرج)

متـــــرى : (الى هانم) وصلك جوابى يا ختى ٠

هــــــانم : وصلنى وقريته وفهمت مافيه ٠

واستطرد الحبيبان فى حديثهما ، الى أن حضر الوالد الذى كنانتنتظرحضورمكما وعد ، وكما هو متوقع له ومنثمفقد انتقل الحديث نقلة جـديدة طبيعية بعيدا عن حديث العشـاق (٥٥)

هــــــانم : هس احسن ابويا راجع بردك اعمل معـــروف ابقى العبارة لكام يوم ٠

متــــــرى : أمرك ياختى ٠

حبيــب : انشــا لله يا ابنى ٠ أمــا احنــا فى جوده غاب ٠

متــــــرى : انشا لله يكون عقبهم حلو وينتج منهم الشفا ٠

حبيـــــب : انشا يا ابنى ٠ أما احنا فى جوده غاب

هــــــانم : اهو جا يا بابا ٠ أنا اعرف مشيته ٠٠

هذه هى بعض الحيل التى كان يلجأ اليها كتاب هذا القرن ، وهم لم يوفقوا فيها على نحو ما رأينا فيما سبق ، وكان أطولهم باعا ، وأرسخهم قدما فى هذا المجال يعقوب صنوع ، اذا ما قسناه بغيره من الكتاب ٠ وحتى يعقوب صنوع نفسه ، لم تكن حيله على النحو المنشود ٠ ولقـد أحس بذلك النقد الفنى فى الجرئد الأجنبية آنذاك٠« فكتبت جريدة ليجتب (L'Egypte) فى عددها الصادر فى ٩ من يوليو (تموز) سنة ١٨٧١ تقول :

لا شك أن قراءنا الاوروبيين ـ الذين ألفوا مشـــاهدة أروع آثار الفن المسرحى ـ قد يبتسمون لسذاجة الاساليب التى يعمد اليها المؤلف ، فى حبك المؤامرات ،،لكنهــا فيمــا يختص بالمتفرجين العرب ، كانت كافيه لاجتذابهم الى مشاهدة التمثيل ٠ وهذا أمـر يحمل على التفاؤل ٠ فان المؤلف والفنيين والجمهور ، يتقدمون بنسبة واحدة » (٥٦)

ونحن من جانبنــا نرحب بهذا التفاؤل فحسب الرواد أنهم حاولوا ، وقدموا المسرح فى بيئتنــا العربيــة ٠

هوامش الفصل السادس

(١) أحمد رشدى صالح : المسرح العربى ، ص ٤٩ .
(٢) الارديس نيكول : علم المسرحية ، ص ٣٠٥ .
(٣) د . محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ٥٥ : ٥٦ .
(٤) المرجع السابق ، ص ١٦٥ : ١٦٦ .
(٥) المرجع السابق ، ص ١٣٩ ـ ١٤٠ .
(٦) المرجع السابق ، ص ٧٥ : ٧٦ .
(٧) د . محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، ص ٢٢٢ : ٢٢٣ .
(٨) د . محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، ص ١٢٢ .
(٩) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .
(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٠٣ .
(١١) نفسه ، ص ٢٠٤ .
(١٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .
(١٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .
(١٤) نفسه ، ص ٢٠٦ .
(١٥) د . محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ٧٥ : ٧٦ .
(١٦) المرجع السابق ، ص ٨٢ .
(١٧) نفسه ، ص ٨٤ .
(١٨) د . محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى : ، ص ٣٩٠ .
(١٩) المرجع السابق ، ص ٣٩٢ : ٣٩٣ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٩٣ .
(٢١) د . محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ١١١ .
(٢٢) نفسه ، ص ١١٦ .
(٢٣) المرجع السابق ، ض ١٣٢ : ١٣٣ .
(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .
(١٢٥) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .
٢٦) نفسه ، ص ١٥٦ .
٢٧) المرجع السابق ، انظر ص ١٦٧ .
(٢٨) نفسه ، ص ١٦٩ .
٢٩) نفسه ، ص ١٧٠ .
(٣٠) المرجع السابق ، ص ٩٠ : ٩١ .
(٣١) تشير الخاطبة هنا الى زوجها .
(٣٢) المرجع السابق ، انظر ص ٩٢ .

(٣٣) نفسه ، ص ٩٥ : ٩٦ ٠
(٣٤) المرجع السابق ، انظر ص ١٠٥ ٠
(٣٥) نفسه ، انظر ص ١٠٦ ٠
(٣٦) المرجع السابق ، ص ١٤١ ٠
(٣٧) تعنى هنا الخادم حسانين الذى طاردها باعجابه ٠
(٣٨) المرجع السابق ، ص ٦ ٠
(٣٩) المرجع السابق ، ص ١٢ ٠
(٤٠) نفسه ، ص ١٣ ٠
(٤١) نفسه ، ص ١٦ ٠
(٤١) المرجع السابق ، ص ٢٣ ٠
(٤٢) نفسه ، ص ٣١ : ٣٢
(٤٣) المرجع السابق ، ص ٣٣ ٠
(٤٤) المرجع السابق ، ص ٥٨ ٠
(٤٥) وهو الطبيب الذى يعالج المرضى بحمامات حلوان ٠
(٤٦) المرجع السابق ، انظر ص ٤٥ ٠
(٤٧) نفسه ، ٣٩ : ٤٠ ٠
(٤٨) د ٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ص ٥ ٠
(٤٩) د ٠ محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب ، ص ٨ : ٩ ٠
(٥٠) د ٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ٨١ : ٨٢ ٠
(٥١) د ٠ محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ٣٣٥ ٠
(٥٢) نفسه ، ص ٣٤٥ ٠
(٥٣) د ٠ محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، ص ٢٥٦ : ٢٥٧ ٠
(٥٤) د ٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ٤٤ ٠
(٥٥) نفسه ، ص ٤٥ ٠
(٥٦) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٨٩ ٠

الفصل السابع

الشـكل المسرحي

تأثـر الشكل المسرحى فى ذلـك القـرن ، بشـكل المسرحية الغربى ، ونعنى بكلمـة الشكل فى هـذا المجال الاطار العـام أو الهيكل الاساسى الـذى قـدم بوساطته العمـل المسرحى على خشبة المسرح • وسنتحدث هنـا عن : المصطلح وأسـماء الشخصيـات فى العمـل المسرحى ، وشيوع الغنـاء فى البنـاء الدرامى ، وموقف المؤلفين من استخدام الجوقة ، والنهاية التى يتميز بهـا مسرح ذلـك القرن •

المصطلـح :

سنستعرض هنـا المصطلحـات المختلفـة التى شـاع استخدامهـا فى ذلك القرن ، لنرى الى أى مـدى أصاب المبدعون ، والى أى مـدى تخبطوا ، والى أى مـدى كان المصطلح قلقـا فى أذهانهم ، والى أى مـدى تطابقت أو اختلفت تصوراتهم • ولنبدأ بكلمـة (مسرحية) •

ان كلمـة مسرحية لـم يكن لهـا وجود فى ذلـك القـرن • ذلـك أن كلا من مارون النقاش واحمد أبو خليل القبانى ذهبـا الى اطـلاق كلمـة رواية على أعمالهمـا أمـا يعقوب صنوع فانه لـم يكتف باطلاق كلمـة عامة على مسرحياته ، وانمـا ذهب الى تصنيفهـا وسماهـا (كوميدية) : كمـا أن (سليم النقاش) فيمـا ترجمـه بتصرف أو ألفـه ذهب الى تصنيف هـذه الاعمـال : فهى امـا (تراجيدية) ، أو (مضحكـة) ، أو (دعجاء) • والمصطلح الاخير هو ما نعنى به الآن الكوميديـا الدامعة • أمـا نجيب حداد فانه عندما سـمى أعماله أطلق عليهـا كلمـة رواية ، مثلمـا فعل رائد المسرح فى لبنـان ، ورائده فى سوريـا •

وكلمة رواية التى شـاع استخدامهـا فى ذلـك الوقت ربمـا جـاءت من المخزون الثقافى المتمثـل فى القصص الشعبى • أو فى ألف ليلـة وليلة •

ولقـد انقسـمت المسرحية الى عـدة فصول : خمسـة فى الغالب الاعم ، وهى القسـمة التى كانت شائعـة بعـد عصر النهضة فى أوروبا لمـدة ثلاثة

قرون (١) ، وهى الفترة التى حاول فيها المؤلفون الاخذ عنها وتقليدها . ثم كان هناك من المؤلفين من قسم مسرحيته الى أربعة فصول أو ثلاثة . أما يعقوب صنوع ، وهو أقرب مؤلفى هذا القرن الى البناء الدرامى السليم ، فان خمسا من مسرحياته تنقسم الى فصلين ، وثلاثا من فصل واحد ، ومسرحياته كلها - فضلا عن ثوبها الكومبدى - كانت تشتمل على نقد هادف للقيم والتقاليد السائدة ، مما جعله يختار شريحة معينة من العلاقات الاجتماعية ، ثم يسلط عليها أضواءه فى عدد قليل من الصفحات : ما أن يشعر أنها أدت هدفها ، كف قلمه عن الكتابة . فكأننا هنا بازاء (تياتراته) الكثيرة التى كان يرسل بها من فرنسا ، ناقدا الاحوال المصرية فى منفاه (٢) .

ولم يلتزم الكتاب فى تقسيمهم للفصول الى مناظر بعدد معين فى كل فصل ، وذلك أمر طبيعى . الا أننا نأخذ عليهم هذا العدد الكبير من الاجزاء التى شملتها المسرحية الواحدة . وهو عدد قد يرتفع الى تسعة وستين جزءا فى المسرحية الواحدة ، التى تحوى مائة وثلاث عشرة صفحة (٣).

ان هذا التقسيم راجع الى أن وظيفة المنظر أو المشهد المسرحى لم تكن واضحة فى أذهانهم . وكأن كل جزء عبارة عن حوار بين شخصيتين ، أو (مونولوج) تتفوه به شخصيته ، أو أغنية ترددها (جوقة) . مما نفى - فى الواقع - أن يكون المشهد او المنظر جزءا أساسيا من حركة بالمسرحية الى الامام . فما دام المتحاورون قد زادت عليهم شخصية ، أو انسحب متحاور - أعنى حدث تغيير شكلى فى عدد المتحاورين - أخذ المنظر رقما جديدا . والمنظر على هذا النحو موقف متجمد لا يتيح للشخصية خروجا أو دخولا . كل شخصية مقيدة لا تتحرك بالدخول أو الخروج ، والا واجهنا المؤلف بمشهد جديد ، ووضع على قمته أسماء المتحاورين .

ولقد استخدم مارون النقاش كلمة (فصل) فى تقسيمه للمسرحية واستخدم كلمة (جزء) اشارة الى ما يمكن أن نسميه بالمنظر أو المشهد : وقد يستغرق الجزء الواحد عدة سطور (٤) ، وقد يستغرق حديث شخصية بذاتها (٥) .

وبينما استخدم (التبانى) كلمة فصل مثل سلفه مارون النقاش ، فقد قسم الفصل الى وقائع (٦) : الواقعة الاولى ، الواقعة الثانية ٠٠ الخ ثم عاد فاستخدم كلمة جزء بدل الواقعة (٧) ، ثم استخدم كلمة منظر بدل الكلمتين الأوليين (٨) ٠

أما يعقوب صنوع فقد قسم المسرحية الى فصول ، والفصل الى مناظر (٩٢) وقد ترادف كلمة ملعب (١٠) كلمة فصل ، وبذلك يتضح لنا أن المصطلح فى ذهنه كان أكثر وضوحا ٠

أما محمد عثمان جلال فقد قسم مسرحيته الى فصول أو قطع (١١) ، ثم قسم الفصل أو القطعة الى مناظر (١٢) ٠

أما سليم النقاش ، فقد قسم المسرحية الى فصول ، والفصل الى (١٣) أجزاء ويعود بنا نجيب حداد الى استخدام كلمة واقعة (١٤) تعبيرا عن المنظر ٠ ثم نجده يستخدم كلمة جزء فى مسرحية أخرى (١٥) ؛ وحافظ على هذا الاستخدام فى جميع مسرحياته التى ترجمها بتصرف ٠

هذا هو موقف المؤلفين من المسرحية وتقسيمها ، فما هو موقفهم من الممثلين الذين تحدثنا المسرحية بلسانهم ؟ ٠

اصطلح مؤلفو هذا القرن على وضع أسماء الممثلين فى مقدمة مسرحياتهم — كما هو معمول به من تقاليد — ولم يشذ على هذه القاعدة الا بعض الكتاب (١٦) فى بعض مسرحياتهم ، كما أن أحمد أبو خليل القبانى وضع أسماء الممثلين فى اخر المسرحية مرة واحدة (١٧) ٠

ولنبدأ بالتقاليد المسرحية عند مارون النقاش عندما كان يقدم لنا ممثليه ٠

عادة ما كان يضع عنوانا لاسماء الممثلين ٠ ولم يستقر على عنوان واحد فى مسرحياته الثلاث فهو : أسماء الاشخاص (١٨) ، أو بيان الاشخاص التى تظهر بهذه الرواية (١٩) ، أو بيان الاشخاص المقلدين لهذه الرواية (٢٠) ٠

وفى مسرحيته الاولى ، وصف الشخصيات وأشار الى الفصول التى سوف يظهرون بها (٢١) وفى الحوار كان يشير الى الشخصية التى تتحدث .

والتى يتحدث اليهـا كأن يقول مثلا : هند لذاتهـا ، ثعلبى ـ قراد ، قـراد : ثعلبى (٢٢) ٠

وكان النقـاش مغرمـا بوصف كل صغيرة وكبيرة عن الشخصية فى معرض تقديمـه لهـا ٠ فهو يصف عرقوب (٢٣) بقوله : « شيخ هـرم ، خادم أبو الحسن : فى ثياب خادمين فى الفصـل الاول ، وبالفصـل الثانى بأثواب جعفـر ، وبالفصـل الثالث يرجـع لثيـاب الخادم » فكأنه هنـا يتشبه بكتاب القصـة ، ولـم يترك للشخصية حريـة الكشـف عن نفسـهـا بنفسهـا ٠

أمـا القبانى فقـد كتب أسـماء الممثلين تحت عنوان : اسمـاء الشخصين (٢٤) أو قـد يضع جدولا (٢٥) فى أول المسرحيـة مكونـا من عمودين : الاول تحته الاسـماء والثانى تحته الوظيفـة ، التى هى عبارة عن الصلات بين الشخصيـات ٠

أما (يعقوب صنوع) فقـد وصلتنـا عنه سبع مسرحيـات ، ومشـهد تمثيلى ، وضع أسـماء الممثلين فى ثلاث منهـا تحت عنوان : أسمـاء الاشخاص (٢٦) اللاعبين وفى ثلاث أخـرى تحت عنوان : أسماء اللاعبين ، ومسرحية واحـدة تحت عنوان : اسـماء أشـخاص اللعب وبيانهم (٢٦) ، أمـا المشـهد ، فكـان قصيرا ـ ويبدو أنه وصلنـا غير كامـل ـ ولم يكتب أسماء الممثلين فى مقدمته ٠

ومن هنا ، فان الصورة كانت مستقرة الى حـد ما فى ذهن صـنوع ، خاصـة ، اذا أمعنا النظـر فى اصراره على استخدام مادة (لعب) ٠ فالتمثيل (ملعوب) ، والممثل (لاعب) ، وكان ذلـك قاسـما مشتركـا فى جميـع ما وصلنـا من مسرحياته ٠

ويبدو أن العنوان الذى اختاره (محمد عثمـان جلال) ، وكـان أشـبرا عنده هو : أسـماء الشخصين ، حيث نجده فى ثلاث مسرحيـات مصرها (٢٧) ٠ وهو هنـا يتفق مـع العنوان الذى وضعه القبانى لبعض مسرحياته ٠ كمـا اختـار (جلال) عنوانـا اخـر هو : رجـال التشخيص (٢٨) ، وكـان جلال أول من استخدم كلمـة ممثل ، فقـد كتب : أسماء الممثلين ، عنوانـا لشخصيات احـدى مسرحياته التى مصرها (٢٩) ٠ ومن ثـم فـان مفهوم العـرض المسرحي عنده : تشخيص ، أو تمثيـل ، أو لعب (٣٠) ٠

واقترب (سليم النقاش) من العنوان الذى وضعه يعقوب صنوع لممثلى مسرحيته موليير مصر وما يقاسيه ، عندما جعل الممثلين : أسماء الأشخاص وبيانهم ، فى مسرحيتين (٣١) ، وجعله : أسماء الشخصين وبيانهم ، فى مسرحية واحدة (٣٢) ، واختصره الى : أسماء المشخصين ، فى مسرحية أخرى (٣٣) ، وقد ظهرت كلمة التمثيل والممثلين مرة أخرى فى العنوان الذى وضعه لشخصيات مسرحية : الكذوب ، وهو : أدوار الممثلين ٠

فاذا وصلنا الى (نجيب حداد) وجدناه مغرما بأن يكون التمثيل تشخيصا ٠ فى مسرحية كان العنوان : أسماء المشخصين (٣٤) ، وفى ثلاث مسرحيات : أسماء الاشخصاص (٣٥) ، وبرز عنوان : أسماء الممثلين ، فى مسرحية واحدة (٣٦) ٠

ولم يهمل كتاب هذا القرن الارشادات المسرحية ، بل أنهم أكثروا منها ، خاصة ، مارون النقاش الذى ابتدع هذا الفن ٠

ولم يعن كتاب هذا القرن فى كثير من مسرحياتهم بوصف المكان الذى يجري فيه الحوار ٠ ففى مسرحية البخيل لمارون النقاش ، يصف الكاتب المكان فى الفصل الاول بقوله : « فى محل الثعلبى ، غرفة متوسطة » (٣٧) ، وفى الثانى بقوله : « فى بيت الثعلبى أيضا » ، (٣٨) ، وفى الفصل الثالث : « فى بيت الثعلبى أيضا » ، (٣٩) ، وفى الفصل الرابع : « فى بيت مأخوذ بالأجرة غرفة مطقومة » (٤٠) وفى الفصل الخامس : « فى بيت المستأجر ذاته أيضا » (٤١) ٠ وفى هذا ما يذكرنا بوحدة المكان التى تشكل مع الزمان والموضوع الوحدات الثلاث للعمل المسرحى والتى سار عليها كتاب المسرحية ردحا طويلا من الزمان الى أن بدأت الثورة عليها على يد الشاعر المبدع شكسبير ٠ وسلك مارون النقاش السلوك نفسه فى مسرحيتيه الباقيتين : أبو الحسن المغفل ، والسليط الحسود ٠

أما أحمد أبو خليل القبانى ، فقد كان أكثر اسهابا من سلفه فى وصف مكان الحدث ، ووجدنا أنه يستخدم قبل وصفه عبارة : « ترفع الستارة » (٤٢) وذلك لاول مرة فى مسرح هذا القرن ٠ وقد يستخدم عبارة : « ينكشف الستار » (٤٣) ٠

ان المصطلح لم يكن واضحا فى ذهن الكاتب ، فهو على نحو ما رأينا ترفع الستارة ، أو يرفع الستار (٥) ، أو ينكشف الستار ، أو يرتفع الستار (٤٥) ٠

ولقد زاوج يعقوب صنوع بين وصفه الموجز لمكان حوادثه ، ووصفه المسهب ٠ فأحيانا يقول فى مقدمة فصله : « فى القهوة التى خارج البورصة » (٤٦) « وأحيانا يقول : « ديوان بباب مدخل ، وما بين بالجهتين مفروش من أعظم المفروشات ، منظوم بكراسى جميلة ، وسفرة فى وسطه ، فى بيت الخواجه ابراهيم (٤٧) » ٠

وعلى هذا المنوال سار سليم النقاش ، مع ذكر مقتضب للمكان « فى ساحة الهيكل » (٤٨) ، أو مسهب مع اشارة الى الزمن « حدوثه ليلا فى برية موعرة ٠ يظهر فى الملعب مياه جارية ، ومغارة مظلمة ، وأشجار وغيرها ، مما يناسب المقام » ويصير حسب الاقتضا برق ورعد وشتاء وأرياح » (٤٩) ٠ وقد تكون الفصول بلا أى وصف (٥٠) ٠

أما نجيب حداد فقد يترك المكان غائما ، ويكتفى بالاشارة الى مكان حوادث مسرحيته دون تفصيل ٠ ففى مقدمة مسرحيته السيد أو غرام وانتقام التى ترجمها عن كورنى يكتفى بقوله : « الواقعة حدثت فى أشبيلية » (٥١) ٠ وقد يشير الى المكان اشارة مقتضبة كأن يقول : « ساحة » (٥٢) ٠

فاذا انتقلنا الى كلمة المسرح ، وجدنا أنه كان معروفا عند مارون النقاش باسم (المرسح) (٥٣) ، وعرفه القبانى بالاسم نفسه (المرسح) وكان أول مرة تستخدم فيها كلمة (التياترو) (٥٥) عند يعقوب صنوع ٠ اما محمد عثمان جلال ، فان الكلمة (تياترو) كانت تعنى عنده خشبة المسرح (٥٦) ٠

أسماء الشخصيات :

كثيرا ما أشار كتاب هذا القرن الى أن رواياتهم روايات أدبية ٠ وكان لهذا أثره فى التعامل مع شخصيات الرواية ٠ فاسم الشخصية

يختار بحيث يتناسب ويتلاءم مع الدور الذى تؤديه فى الرواية • وعلى سبيل المثال أسماء الشخصيات فى رواية ناكر الجميل للقبانى (٥٧) : فالشخصية التى تمثل الخير والاحسان وصنع الجميل اسمها (حليم) ، والشخصية التى تمثل الغدر والخسة والنذالة والانتهازية اسمها (غادر) ، والمؤدب الذى اشتغل بتعليم ابن الوزير أسمه (ناصر) ، فكأنه ينصر تلميذه بتأديبه له وتبصيره ببواطن الامور • والسياف فيها اسمه (منتقم) ، لانه يد الحاكم فى الانتقام من الظالمين •

كذلك فان الكتاب كانوا يراعون مقام الشخصية فى اطلاق الاسماء ووضعها : فالبخيل عند مارون النقاش اسمه : قراد (٥٨) ، والصبية الجميلة المطلوبة للزواج اسمها : هند (٥٩) ، وهى (راحيل) (٦٠) فى رواية السليط الحسود •

أما أحمد أبو خليل القبانى الذى استقى مسرحياته المؤلفة من ألف ليله وليله ، فقد أبقى الاسماء كما هى فى الليالى : هناك هارون الرشيد وهناك الجارية قوت القلوب (٦١) ، وهناك الجارية أنس الجليس (٦٢) •

أما يعقوب صنوع ذو المسرح الذى عالج كثيرا من الموضوعات الاجتماعية فان السادة لهم أسماؤهم : سليم ، يعقوب ، حليم ، حبيب ، مترى ، زاهى أفندى ، كبريت بك ، الخواجه نخلة ، الخواجه نجيب ، الخواجه نعمة الله ، الخواجه ابراهيم • الخوجه خرلبو • ولما كانت هذه الروايات تقوم أساسا على عقدة حب بين بعض هؤلاء السادة ، وفتيات جميلات فقد اختار لهن صنوع الاسماء المناسبة فهن : لبيبة ، هانم ، بنبة ، وردة ، عديلة •

أما الخدم اذا كانوا من المصريين فقد جعل أسماءهم : فرج ، جوده ، سعد ، حسانين ، واذا كان الخدم من أهل النوبة ، فان الخادم هو أبو ريده ، والخادمة هى كعب الخير • اننا لو نظرنا نظرة واحدة الى أسماء الطبقتين أدركنا على الفور أن رواسب الثقافة العربية التى كان يسمى فيها السادة أسماء أولادهم لاعدائهم وأسماء عبيدهم وخدمهم لمحبيهم، مازالت قائمة • فالطبقية موجودة فى اختيار الاسماء : السادة والعشاق

لهم أسماؤهم ، والخدم لهم أسماؤهم · ولنقارن بين اختيارين للطبقتين : المحب : نجيب ، والحبيبة : لبيبة ، فكأن السادة لابد من توفر صفات النجابة فيهم · فاذا كنا مع الطبقة الدنيا كان الخادم اما (فرجا أو سعدا) ، تيمنا بأنه يجلب الفرج أو السعد لسادته ومخالطيهم · أما شخصية (الخاطبة) فقد جعل اسمها (مبروكة) لان كل من وسطها يطلب البركة والحبور على يديها ·

فاذا عالج فى مسرحية مشكلة اجتماعية عانى منها المسلمون كثيرا ، وهى الجمع بين أكثر من زوجة واحدة ، جعل شخصياته شخصيات مسلمة ، واختار لها أسماء من أعماق الريف المصرى : بعجر ، وصابحه رفطومة ·

فاذا ترجم الكاتب أو اقتبس ، أو مصر فأمامه سبيلان : الاول أن يغير فى الاسماء بما يتلائم ويتناسب مع البيئة العربية الى نقل اليها مسرحيته · فمحمد عثمان جلال ، فى مسرحية الشيخ متلوف « حاول بالقدر المستطاع أن يمصر الاسماء تمصيرا يحفظ لها رنينها فى لغتها الاصيلة (كبرنيل : أم النيل وأورجون : غلبون ، وترتوف : متلوف ، ودامى : سامى » ومريان : مريم ، ولويال : عبد العال ·· الخ) حتى اسم بوران ، خادم طرطوف الذى لم يظهر فى المسرحية أبدا ، أصبح عند جلال : عمران » (٦٣) أما السبيل الثانى فهو ترك الاسماء كما هى مع التحوير البسيط أو الاضافة اليها على نحو ما فعل نجيب حداد فى مسرحية مى (٦٤) التى نقلها الى العربية عن مسرحية (هوراس) لكورنى ·

شيوع الاغانى :

ان الظاهرة التى استرعت انتباهنا فى مسرحيات هذا القرن شيوع الاغانى والادوار فى كثير من مشاهدها · بل ان هناك مسرحيات أولى بنا أن نسميها أوبرات ، وقام مؤلفوها بوضع قائمة بألحانها فى نهايتها (٦٥) · وكانت تلك هلى السنة التى انتهجها مارون النقاش ، واستمرت تؤتى أكلها الى وقتنا هذا · ذلك أن جمهورنا محب للطرب

والغنـاء ، والانشـاد ، ولقد جاراه مارون النقاش فى ذلك فقـد كانت بداية « المسرح العربى الحديث ، من زاويـة المصالحـة مـع الفنون التقليدية المحلية الدارجة » (٦٦) وفى مقدمة هـذه الفنون الغنـاء والانشاد ٠

« ولم يكتف القبانى بأخـذ موضوعات مسرحياته من التراث الشعبى ، وانمـا لون أيضـا مسرحه بالصبغة الشعبية تلوينـا جعل من هـذا المسرح صورة أخـرى من صور أداء السيرة :، فكان الانشـاد ، وهو أحـد عنـاصر القصـة فى السـيرة عنصرا هامـا من عناصر مسرحه » (٦٧) ٠

وعندما شعـر القبانى أن الغنـاء لـه مكانته عنـد الجماهير التى يتقدم لهـا فنه ، أسند وضع ألحـان روايته (عفيفة) الى الملحن المصرى الشـهير كامـل الخلعى (٦٨) ، الذى كان أكثـر خبرة منه فيمـا يرضى الذوق المصرى الذى قـدم لـه مسرحياته بعـد وصوله الى مصر سنة ١٨٨٤ م ٠

ان الموضوعـات التى عالجهـا يعقوب صنوع جعلتنـا نشعـر أنه ربمـا يكف عن اتباع أسلوب سابقيه فى حشـد الروايـة بالاغانى ، ولكنـه حدث العكس ٠ هناك استمرار فى الاسلوب ، ولكن بدرجـة أقـل كثيرا ٠ ففى مسرحية بورصـة مصر ، نجـد الغنـاء فى آخـر الفصـل الاول ، ملخصـا المعانى والمرامى التى يريـد الكاتب أن ينفذ اليهـا فيمـا عنّ لـه : (غنوة أول فصل) : (٦٩) ٠

انفضت البورصة وخلصت أشغالها   والجاز انطفى والناس راحت لحالها

اطلبوا من اللـه يابنكيـيره   يحرس لنا البورصـة المصريـة

ويستطرد الكاتب فى حواره مع الفصـل الثانى ، وفى نهايته يقـدم لنـا (غنوة تانى فصـل) ، والذى لخص بهـا نتيجـة عقدته (٧٠) :

يوسف :

ادحنـا فلحنـا فى المعـوب   وجوزنـا لبيبـة ليعقـوب

وكدنـا أنطـون وغظنـا حليـم   ومن غفلتـه صحينا سـليم

وجميـع المتحاورين يرددون فى نهاية مسرحية (العليـل) التى كانت دعاية لهـذا المشروع الجديد (٧١) :

دول شفنا حمامين حلـــــوان يقيموا الغمـة ويلحلحــوا اللسان
يارب احفظ مدير هــذا المكــان فى عــز والدينــا يارحمـــن

ولقد بدأ صنوع مسرحية (أبوريده وكعب الخير) بهذه الاشعار (٧٢) :

الشمس كور على بيوضنــا يتشـمس مع نبوتنـــا
اعنا جايين وفوج النار سرموتنا والجنـــه وبـين تفوتنـا
يا بالى

وكانت بداية مسرحية (الصداقة) أغنية غناها (نجيب) شـقيق (وردة) التى شعـر أنهـا أصيبت فى حبها (٧٣) :

اختى ورده بانغم على غمهـا اللـه يجازى ابن عمهـا
والله ما يستاهل محبتهـا ولا نصـف صداقتهـا
دى اختى ورده جميلـــه بس ناقصـــها شـوية حيله
أمـا العـاشق دايمـا اهبـل والمحب عمـره ما يعقـل

واذا كانت هذه هى (غنوة نجيب) فان (غنوة ورده) هى (٧٤) :

رايح تسـمع ايه يا نجيب
كـلامى كلـه على الحبيـب
عـلى ابن عمى بديع الجمال
كحيـل العين وظريف الخـال
دانا والله مادقت النـــوم
من يـوم فراقك يانعـــوم
عـود الى يـــابن عمـى
يـــزول غرامى وهمى

وبعـد أن تحقق أمـل وردة فى وفـاء حبيبهـا أنهى صـــنوع مسرحيته بـ (غنوة) جديدة لشقيقهـا نجيب (٧٥) .

اختى ورده ذى الغلبـــــانه يا ســادات صبحت فرحـــانه
وابن عمهـــا ســى نعـــــوم عمـــره مـا انبسط زى اليـوم
حتى بســلامته نعمــة اللـــه مسرور عقبالكم انشــا للـــــه
أنــا التـــــــانى يافرحتـــى رايــح ادخــــــل عــلى تقلتى
امــا فرحنــــا ده وحيــــاتكم كله ناتـــج من حضراتكــــم
والمستر جمس واحنــا اللاعبين برؤياكم مسروريـــــــــن .

ولم يكتف صنوع بأغنية تطابق عقدته ، وانما ذهب الى مخــاطبة المشــاهدين ومدحهم وتملقهم . تمــاما كمـا يفعـل المضحكون فى الافراح الشــعبية .

أمـا مسرحية (الاميرة الاسكندارنية) فقـد خلت تمــاما من هـذه الاغــانى التى كانت تبث فى النص المسرحى .

وفى مسرحية (الدرتين) تضمين لهـذا النص (٧٦) :

كامـل الأوصــاف فتلنـــى والعيــون الســود رومونـــى
من هــواهــم صرت أغنـــى والهـــوا زود شـــــجونى

ثم يأخص المسرحية بهـذا الغناء (٧٧) :

اللى بـده يجعـل عيشته مـره يدخـــــــل على أم ولاده دره
اما اللى بده يعيش فرحـــــان ما يعمل لوش تلاده من النسوان

ولقـد خلت مسرحيته (مواليير مصر وما يقاسيه) من مظاهـر الغنــاء . وبذلـك يكـون صـنوع أقل من مارون النقــاش والقبانى فى استخدامه للغناء ودواعيه . ومن هنــا كان مسرحه أدخل فى معالجـة مشكلات المجتمـع وقضــاياه .

ولقد ضمن سليم النقــاش مسرحياته أدوار الغنــاء . وكـان ينظم الاغنيــة ، ويشـير الى لحنهــا عن طـريق الربط بينهمــا وبين لحن شــائع . ففى مسرحية الظلوم - على سبيل المثال - تغنى لبنى (٧٨) :

سبحـان ربى لا أحـــــد   يحبـــه بـين الـــــورى
قط ونو طبـــع أحـــد   من حــد سـيف أبتـــرا
لا يعـــرف الانصــــاف لا   ولا الـــولا بـــين المــــلا
طبـــاعه لا تحتمـــــل   وظلمه أضحـــى مثـــل
خـــاب فيـــه أمـــلى   نـــاب عنـــه مللـــــى

و (أسـما) تغنى وهى نائمـة (٧٩) :

روحى سليم لا تخـــــف   موتى فـلا أرضى ســـواك
بـل أى شـــىء ياتـــرى   أحلى لقلبـى من هـــــواك

كان الغنـاء هو السـمة الغالبة على تاليف هـذا القـرن ، واستمـر هـذا الاتجـاه الى يومنـا هـذا ممـا دعـا يعقوب لنداو الى القـول بأن « معظم الممثلين المرموقين ، كانوا هم هؤلاء الذين يستطيعون الغنـاء ٠٠ ســـواء غناء الميلودرامـات أو الكوميديـات الموسيقية ، وهكـذا كان هـذا النوع من الممثلين هو « محبوب الجماهير « المفضل » (٨٠) ٠

اســـتخدام الجوقـة :

ومن أهم ما يميز شكل المسرحية فى مسرح هـذا القـرن ، اســـتخدام (الجوقة) فى كل المسرحيـات تقريبا ٠ وقـد تكون (الجوقة) مستقلة بذاتهـــا ، وقـد يتحول الممثلون الى (جوقة) معلقـة على سير الحوادث فى المسرحية ٠ وفى هـذا ما يذكرنـا بمـا كان يحدث فى أثينـا القديمة ، عندما كانت المدينـة فى احتفالاتهـا الدينيـة تتحول الى كورس كبير ، ممـا أدى الى تميز الكوميديا القديمة بجزء اضافى يسمى البارابـاز Parabasis وكان الكورس أثنـاءه يتجه الى الجمهور ، ويلقى تعليقـا مكتوبا لا شـــأن له بالموضوع » (٨١) ٠

والواقـع أن تقليـد الجوقة لـم ينحـدر الينـا من تلك التقاليـد المسرحيـة القديمة « ذلك أن المسرحية الغربية التى أخذت عن المسرح اليونانى وتطورت به ، كانت قـد ودعت هـذا الاسلوب المسرحى ، ونقلته الى الاوبرا ، والاوبريت فمن أين جـاء هـذا التقليد ؟ ٠

أغلب الظن أن المؤلفين الذين أرادوا أن لا يخرجوا على ذوق الجماهير استعانوا بأسلوب الجوقة كتعويض عن (التخت) الذى شاع استخدامه فى هذا القرن ، وعن فريق المنشدين الذين كانوا يقيمون الحفلات الدينية ، ويتولون قراءة السير المختلفة ، مساندين للشعراء الشعبيين .

على أن استخدام هذا الاسلوب اختلف من مؤلف الى آخر . فمارون النقاش فى مسرحيته الاولى (البخيل) ، بدأ مسرحيته بانشاد الجوقة نشيدا كأنه مونولوج تلخص به الشخصية الحوادث المطروحة فى المسرحية (٨٢):

انــه فــاز بوعـــد فالـــدوا مســتصعب

ظبية فى فـــخ قـــرد قـد رمـاهـا ثعلـــب

ويلى ويلـــى ياويـــلاه قصــــة تســـتغرب

هيـــا أربـــاب الغـــرام هـــل لهند من محـام

قبـل تتميم الكـــلام

ويلـى ويلـى ياويــــلاه ويضيـــــع التعـــب .

فالجوقة أو قفتنا على عدد من شخصيات المسرحية : قراد ، وثعلب ، وهند وموقف كل منهم فى المستقبل ، مع الافصاح عن العلاقة التى تربط هذه الشخصيات ، على الرغم من أنها علاقة غائمة فى هذه المقدمة القصيرة .

واستمرت الجوقة فى تعليقها على الحوادث فى أجزاء الفصل الاول ثم نجد أنها تنكرت (بصفة ضبطية) فى الفصل الرابع والخامس ، ليتنــوع دورهــا .

أمــا الجوقــة فى مسرحيته الثانيــة (أبو الحسن المغفل أو هــارون الرشيد) فقد انتصر دورها على الظهور بمظهر مماليك عند الخليفة . ومن ثم فقد اقتصر دورها على كونها مظهرا من مظاهر العزة ، وتتحدث بما يطيب لــه صــدر الخليفة ، كقولها (٨٣) :

احفـــظ ياكريـــم دولــــة العبـــاس

واجعلهم يدومــــوا رحمـــة للنـــاس

وامنـــح الرشيــدا عمـــرا مديـــدا

معنى ذلك أن الجوقة لم تكن موظفة ، ولم يكن لها دور الا الابهة .

وفى مسرحيته الثالثة (السليط الحسود) أخذت الجوقة أشكالا متعددة : فهم تلاميذ مدرسة ، أو يجلبون السخرية رجالا ونساء ، أو عسسا ، أو أهل بلد (٨٤) . وأدت الجوقة فى الفصل الثانى ، فاصلا من الالعاب المختلفة دون أن تتدخل فى الحوار القائم ، انها قدمت فاصلا قائما بذاته ، وجزءا من أجزاء المسرحية ، وهو الجزء التاسع عشر من هذا الفصل ، وفيه وضح المؤلف أعمالها بقوله : « مساخر يظهرون فى الملعب يلعبون برهة وجيزة بحسب الاقتضا . ويحسن هنا انفضاض موكب المساخر بنزول المطر وظهور البرق ، وحدوث الرعد وينتهى الفصل الثانى » (٨٥) .

والكاتب هنا عن غير وعى أو عن وعى لم يتخلص مما كان يحدث فى (بابات) ابن دانيال الموصلى ، الذى شكل (المساخر) فيه عرضا متواصلا لحوادث باباته ، حيث كانت تظهر الشخصيات المختلفة لتقدم ألعابها فى صورة هزلية . وهذا ما كان يعجب الناس فى زمانه . ومن ثم فانه حافظ على هذه العروض فى صلب مسرحيته .

والحق أن مثل هذه الالعاب عندما لا يهتم المشاهدون بالحركة الذهنية فى المسرحية ، فانهم يشدون اليها على نحو ما كان يحدث فى العروض الحسية الطويلة التى كانت تتخلل المسرحية الرومانية ، وما كان فيها من ألعاب مختلفة ، وهى عروض تناسبت مع حضارة عسكرية أكثر منها حضارة فكرية وثقافية .

وقد يحدث أن تشترك هذه الجوقة فى الحوار ملتحمة فى صورة شخصية واحدة ، كما هو حادث فى مستهل الفصل الثالث (٨٦) :

الجزء الاول

راحيل (فى زينة ثمينة) اسحاق القدس ، جوقة

(وبيدهم شموع مضيئة) (الجوقة يزغرتون حين رفع الستار فقط ،

ثم ينشدون الموشح التابع .

جوقـة للاثنين : غـد أضـا مصباحنـا وانجلـت أقداحنـــا
فالهنـا ثم الهنــنـا تمــت أفراحنـــا

الاثنين للجوقة : ان تتيم الصفـــا بوجـــود الظرفـا
لاعدمنـا حبكـم أنتم أهل الوفـــا

جوقـة للاثنين : لازال نجـم السرور يضى بهذى القصـور
لـــذا هـزار التهانى يشــدو بهـذا المكـان
والعرس ها قـد تكمل فنحن بالاذن نرحـــل

الاثنين للجوقة : يحفظ رب الســماء

الاثنين للجوقة : عقبى لكم بالهنـــاء

جوقـة للاثنين : كونا بأصفى مســاء

وبهـذا أدت الجوقة وظيفتهـا كمدخل لحوادث الفصـل ، واستغرقت الجزء الاول منه ، ليبـدأ الجـزء الثانى بحـوار بين راحيل واسحاق ٠

وكذلك كان استخدام (أحمـد أبو خليل القبانى) للجوقـة ٠ فهى عنده تقوم مقـام الشخصية ٠ ففى مسرحية (هارون الرشـيد مع الامير غانم بن أيوب وقـوت القلوب) تتكون الجوقة من مجموعة من الغلمـان أو الخــدم أو العسـكر ، وتقـوم بتحية الشخصية النبيلة أو العظيمة ٠ فالجوارى تخاطب الملك بقولهـا (٨٧) :

اسـل يافخـر المواليـى ياعميـــم الكـــرم
واسـل عن ذات الــدلال ياوافــــر النعـــم
دمت ياكهـف المعــــالى ياعـــالى الهمـــــم
وابق يـاواقى النــــوال آمنـا من النعـــم
انمـــا الدهـــر زوال ياكريـم الشـــيم
واسـل عن قـوت القلـوب يارفيـــع العلـــم

وقـد يتحـول المثلون فى جـزء من المسرحية الى جوقة لتنشد (٨٨) :

الجميـع : اليوم قـــد زال العنـــا عنـــا وقد نلنـــا المـنى
واشرقت شمس الهنـــا بمـــا يوالى انســـنا
هيـــا لنمضى كلنـــا الـــى الرشــــيد

دور

فهو يجازى من ظلـــم بمـــا يذيقـــه العـدم
يارب فاكفينـــا النقم وجود علينـــا بالنعـم
واجعلنا فى ياذا الكرم عيشـــا رغيــــد

هكـذا كان يستخدم القبانى الجوقة ويوظفهـــا ويتعـامل معهـــا فى مسرحياته ٠

أما يعقوب صنوع ، فانه لـم يستخدم الجوقة فيما قدمه لنـــا من روايات، الا اذا غنى الممثلون فى نهاية الفصـل بعض الاغانى (٨٩) ٠

ولقد حافظ سليم النقاش على اسـتخدام الجوقة فيما قدمه لنا من مسرحيات مترجمة أو مؤلفة ٠ بل ان الرواية الواحدة فيما (جوقات) متعددة كل فريق يمثل نوعية معينة أو شريحة اجتمـاعية خاصة ، تشـترك فى الحوار ، وتتحدث كأنها شخصية واحدة ٠ ففى رواية عائدة ٭ نجد جوقة تمثل : (كهنة عبدة أصنام) ، وثانية تمثل : (رؤساء حرب مصريون) ، وثالثة تمثل : (تبعة ملك مصر) ، ورابعة تمثل : (عساكر مصريون) ، وخامسة تمثل : (اسراء وعبيد من الحبشة)٭ وسادسة تمثل : (شـعب مصرى) ، وسابعة تمثل : (بنات متخصصات بخدمة هيكل الأصنام) (٩٠)

على أن الحوار الذى تشارك فيه الجوقة لا يعدو أن يكون أدعـــاء أو استجابة للشخصية الرئيسة التى تشترك معهـا فى الحوار : (٩١)

رادامس : (وهو الشخصية الرئيسـة فى الرواية)

ليت فى هـذى الحــروب ألتـــقى مـــا أشـــتهى
ثم أحـــظى بحـــبيبى وعــــذابى ينتــــهى

جـوقة (١) :

أيهـــا الفتاح هبنا نعـــمتك ورحيم أنت أظهــــر عظمتك

أيهـــا الفتـــاح يا نعم النصـــير أنت فى حال برايااك بصــــير

اهدنا سبل الهدى نعم المصير وأضل الخصم وابذل رحمتك

أيها الفتاح هبنا نعمتك ... الخ

رادامس :

ها الكهنة ينشدون داخل الهيكل ويطلبون .

جــوقة (١) :

أنزل الوحى علينــــــا يا كريم وأنقذ الاوطان من الخطب الجسيم

أنت فى كل خفـــايانا عليـــم وحـــكيم أنت أظهـر حـــكمتك

أيها الفتاح هبنا نعمتك ... الخ

رادامس :

ويطلبون تنزيل الوحى عليهم ويتضرعون :

جــوقة (١) :

هب لنا النصر على أعـدائنا واجبنا الحـــكمة فى آرائنـــا

واسكب الخصب على أحيائنا يا جميل العفو أبعـد نقمتك

أيها الفتـــاح هبنا نعمتك ورحيم أنت أظهــــر عظمتك

رادامس :

آه لو أوصت الآلهة بانتخابى لاكتمال سعدى ، وعساها مع ذلك أن تتمم قصدى .. ها هو ذا رمفيس رئيس الكهنة خارج من لدن الآلهة بكل استعجال فلنسألهم عســاهم يكونون أوحوا اليه بانتخابى قائدا للجيش فى النزال ، فتكون صدقت أحلامى ، فأبلغ مقصدى ومرامى .

ولقد حافظ ســـليم النقاش على الجوقة أيضا فى مسرحيته (غرائب الصدف التى نشك فى أنهــــا من تأليفه . ولم يتعد دور الجوقة الدعـــاء أيضـــا (٩٢) .

يارب يا بارى النسـم	اليـك تلتجىء الامـم
بحـالنا أنت العـليم	فـارفق بنا وكن رحـيم
منـا عليك الاتكـال	فكـن نصـيرا
ذقنـا ألعنا بعد الهنـا	وقـد دنـا
منا الفـنـ فارفق بـنا	يـا ربنـا
وكن لنـا يـ ذا الجـلال	دومـا مجـيرا

على أن الجوقة كانت تؤدى حديثها منغما منشدا ، فحديثها السـابق كان على قـد :

ان كـل الذى قلبى كـوى   لكل حسـن قد حـوى

على أننا نستطيع أن نقول ان استخدام الجوقة لم يزد على أن يجعل منها (تختا) يدخل النغم الجميل على قلوب الحاضرين ٠

النهـاية :

ان السمة الغالبة على مسرح هذا القرن أنه مسرح كوميدى ، ومن ثم فان النهايات الغالبة على المسرحيات نهايات سعيدة ٠ هكذا كان مفهوم المؤلفين للفن الكوميدى ٠ ونحن نرى « أن الملهـاة لا تتوقف بادىء ذى بدء ، على نهاية المسرحية ، كما لا تتوقف المأساة كل التوقف ، على نتيجة غير سعيدة » وبالأحرى ان المسرحية التى تنتهى نهاية سعيدة ، وحتى نهاية فيها سناء وبهاء ، لا تكون ملهاة ولابد ٠ ان الروح المضحك يشع من ثنايا الحوار ومن المواقف ٠ لقد يكون الختام السعيد مما ينصح به العارفون ، الا أنه ليس الخصيصة المميزة للملهاة » (٩٣) ٠

ويبدو أن الفن الكوميـدى ارتبط فى اذهان المؤلفين بتلك النهـايات السعيدة ، وربما لأن الجماهير المغلوبة على أمرها ، كانت تتوق الى الروح المتفائلة فى حركتها ، ويستوى فى ذلك الحركة فى الحياة أم الحركة على خشبة المسرح ٠

وقد تكون النهاية السـعيدة دون اضافة من المؤلف أو تدخل بالوعظ والارشاد والمؤلف يكتفى هنا بازالة العقبات ليصل فى النهاية الى تحقيق الآمال بالزواج ومباركته فى أكثر الاحوال ٠

وقد يضيف المؤلف الى نهايته السعيدة تلخيصا للقصة ، مستخلصا العظة والعبرة · ففى رواية الظلوم » لسليم النقاش ، يتحقق الزواج ، الا أن المسرحية تلخص فى قول احدى الشخصيات : « احذروا جميعا من الظلم الوخيم ، فان عاقبته بئس العاقبة ، والمثال أمامكم فاعتبروا » (٩٤) ·

أو قد يتقرب المؤلف الى السلطات فنجده يقحم الى جانب النهاية السعيدة ، بعض الأناشيد التى تمجد الحاكم وتعظمه · وفى مقدمة من فعل ذلك أحمد أبو خليل القبانى الذى أنهى معظم مسرحياته بالدعاء والتأييد لأولى الأمر · وقد يقحم على النهاية الاناشيد التى تلحن بالمسرحية بعد أن يكون قد أنهاها بالنهاية السعيدة · ومن ذلك السلام الخديوى الذى ألحقه بمسرحية هارون الرشيد مع أنيس الجليس : (٩٥) ·

سلام خديوى

يؤيد الله لنا	خديوينا الباهى السنا
نصر عزيز جاءنا	بعدله وفضله

لنا التهانى

البشر فى جبينه	والخير فى يمينه
كالليث فى عرينه	يرعى حقوق شبله

فى كل آن

فاحفظه يارب السما	معززا مكرما
فلا يزال معظما	فى ملكه وعدله

طول الزمان

* * *

هوامش الفصل السابع

(١) اشلى ديوكس : الدراما ، انظر ص ٤٠ ٠

(٢) طور توفيق الحكيم فيما بعد هذا الشكل ، فكتب عددا من مسرحيات النقد الاجتماعى ذات الفصل الواحد ـ راجع كتابه مسرح المجتمع ٠

(٣) كما هو حادث فى مسرحية (أبو الحسن المغفل) لمارون النقاش ٠

(٤) مسرحية البخيل ، انظر ص ٣ ٠

(٥) نفسه ، انظر ص ١٥ ٠

(٦) انظر هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب ٠

(٧) انظر مسرحية هارون الرشيد مع أنس الجليس ٠

(٨) انظر مسرحية الامير محمود نجل شاه العجم ٠

(٩) انظر مسرحية بورصة مصر ٠

(١٠) انظر المسرحية نفسها ٠

(١١) انظر الشيخ متلوف ٠

(١٢) انظر مسرحية (عائدة) ٠

(١٣) انظر مسرحية السيد (غرام وانتقام) ٠

(١٤) انظر مسرحيته (حلم الملوك) ٠

(١٥) انظر مسرحيتى : هارون الرشيد مع أنسى الجليس ، والامير محمود نجل شاه العجم ٠

(١٦) انظر مسرحية هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب ٠

(١٨) انظر مسرحيته الاولى : البخيل ٠

(١٩) انظر مسرحيته الثانية : أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ٠

(٢٠) انظر مسرحيته الثالثة : السليط الحسود ٠

(٢١) انظر مسرحكتى : هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب وناكر الجميل ٠

(٢٢) انظر مسرحيته : حيل النساء الشهيرة بلوسيا ٠

(٢٣) انظر مسرحيات : بورصة مصر ، والاميرة الاسكندرانية ، والدرتين ٠

(٢٤) انظر مسرحيات : العليل ، وأبو ريده وكعب الخير ، والصداقة ٠

(٢٥) انظر مسرحيته : موليير مصر وما يقاسيه ٠

(٢٦) هو مشهد : السواح والحمار ٠

(٢٧) انظر مسرحيات : الشيخ متلوف ، والنساء العالمات ، ومدرسة النساء ٠

(٢٨) أنظر مسرحية : مدرسة الا زواج ٠

(٢٩) انظر مسرحية : الثقلاء ·
(٣٠) انظر عنوان الفصل الاول من مسرحية : الشيخ متلوف ·
(٣١) انظر مسرحيتى : عائدة ، ومى ·
(٣٢) انظر مسرحية غرائب الصدف ·
(٣٣) انظر مسرحية الظلوم ·
(٣٤) انظر مسرحية : السيد (غرام وانتقام) ·
(٣٥) انظر مسرحيات : حلم الملوك ، والرجاء بعد اليأس ، والطبيب المغصوب ·
(٣٦) انظر مسرحية : أوديب ·
(٣٧) المسرحية ، ص ٣ ، ص ١٣ ، ص ٢٢ ، ص ٣١ ، ص ٤١ ·
(٣٨) هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب ، انظر ص ٣ ·
(٣٩) هارون الرشيد مع أنس الجليس ، ص ٣٧ ·
(٤٠) انظر مسرحية هارون الرشيد مع أنس الجليس ·
(٤١) انظر مسرحية الامير محمود نجل شاه العجم ، ص ٨٩ ·
(٤٢) انظر مسرحية عنتر بن شداد ، ص ٢٠٤ ·
(٤٣) انظر مسرحية بورصة مصر ، ص ٥ ·
(٤٤) انظر مسرحية الأميرة الاسكندرانية ، ص ١٣٩ ·
(٤٥) انظر مسرحية عائدة ، ص ٧ ·
(٤٦) انظر مسرحية الظلوم ، ص ٣٧٥ ·
(٤٧) انظر مسرحية مى ، ص ٦٩ ·
(٤٨) انظر مسرحية السيد ، ص ٣ ·
(٤٩) انظر المسرحية الطبيب المغصوب ، ص ٢٥٢ (مترجمة عن موليير) ·
(٥٠) مسرحية : أبو الحسن المغفل ، انظر ، ص ١٨٤ ·
(٥١) مسرحية : عنتر بن شداد ، انظر ص ٢٠٤ ·
(٥٢) مسرحية : الاميرة الاسكندرانية ، انظر ص ١٤٦ ·
(٥٣) انظر مسرحية الشيخ متلوف ص ٣٨ ، ومسرحية مدرسة الازواج ، انظر ص ١٨٦ ·
(٥٤) انظر ص ٣٥٣ من المسرحية ·
(٥٥) انظر ص ٢ من مسرحية البخيل ·
(٥٦) انظار ص ١٩٥ من المسرحية ·
(٥٧) انظر ص ٦ من مسرحية هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب وقوت القلوب ·
(٥٨) انظر ص ٤١ من مسرحية هارون الرشيد مع أنس الجليس ·
(٥٩) د · محمد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث ، ص ٢٧٤ ·

(٦٠) انظـر ص ٦٧ من المسرحيـة ٠
(٦١) على نحو ما فعل مارون النقاش مع مسرحياته الثلاث ٠
(٦٢) أحمـد رشدى صالح : المسرح العربى ، ص ٤٨ ٠
(٦٣) د ٠ أحمد شمس الدين الحجاجي : العرب وفن المسرح ، ص ٨١ ٠
(٦٤) عفيفه ، انظـر ص ١٢٩ ٠
(٦٥) المسرحية ، ص ١٧ ٠
(٦٦) نفسـه ، ص ٣٣ ٠
(٦٧) المسرحية ، ص ٧١ ٠
(٦٨) المسرحية ، ص ٨١ ٠
(٦٩) المسرحية ، ص ١١١ ٠
(٧٠) المسرحية ص ١١٦ ٠
(٧١) المسرحية ، ص ١٣٤ ٠
(٧٢) المسرحية ، ص ١٨٧ ٠
(٧٣) المسرحية ، ص ١٨٨ ٠
(٧٤) المسرحية ، ص ٣٢٠ ، واللجن قـد : بدرى أدر كأس الطلا ٠
(٧٥) نفسه ، ص ٣٢١ ، واللحن قـد : فى مجلس الانس الهنى ٠
(٧٦) يعقوب لنداو : دراسـات فى المسرح والسينما عنـد العرب ، ص ١٤٣ ٠
(٧٧) اشلى ديوكس : الدراما ، ص ٢٣ ٠
(٧٨) المسرحية ، ص ٣ ٠
(٧٩) المسرحية ، ص ١٣٤ ٠
(٨٠) انظـر المسرحية ، ص ٢٣١ من الفصـل الاول ٠
(٨٢) انظـر المسرحية ، ص ٢٦٠ من الفصـل الثانى ٠
(٨٣) انظـر المسرحية ، ص ٢٦١ ٠
(٨٤) المسرحية ، ص ١٠ : ١١ ٠
(٨٥) مسرحية هارون مع أنس الجليس ، ص ٧٨ : ٧٩ ٠
(٨٩) انظر ص ١٧ ، ٣ ٣من مسرحية بورصة مصر ٠
(٩٠) انظر ص ٥ من رواية عائدة ٠
(٩١) المسرحية ، ص ٧ : ٨
(٩٢) المسرحية ، ص ٢٩٣ ٠
(٩٣) الارديس نيكول : علم المسرحية ، ص ٢٨٥ ٠
(٩٤) المسرحية ، ص ٤٠٢
(٩٥) المسرحية ، ص ٨٤ ٠

الفصل الثامن

القيم والعـــادات والتقـاليد

ان المتصفح لمسرحيات هذا القرن يلحظ أن المؤلفين حاولوا الالحاح على بعض القيم والعادات والتقاليد السائدة . فمنهم من حاول أن يغير فهم أو أن يعدل ، ومنهم من حاول غرس بعض التقاليد التي كانت ســائدة في المجتمعات التي وفد منها هذا الفن . ولاشك أن هذا يندرج تحت رسالة هذا الفن . وسنحاول هنا القيام بعملية وصفية للقيم والتقاليد التي هي قاسم مشترك بين بعض المؤلفين .

العاطفة بين الرجل والمـرأة :

ان العاطفة بين الرجل والمرأة موجودة منذ كان الانســـان على ظهر البسيطة . وهي تتشـــكل وتتلون من مجتمع الى مجتمع ، ومن زمان الى زمان وهي مسألة مزمنة ، اذا انحلت ، انحل تبعا لها الكثير من المشكلات التي يواجهها المجتمع ، فعليها تترتب أمور كثيرة .

والسمة الاولى التي تميزت بها هذه العلاقة ، هي أن المحب يقف بعيدا عن محبوبته ، لا يستطيع أن يتقدم خطوة الى الامام في عـــلاقة عملية ، يكاشف فيها محبوبته بما يعتلج به قلبه ، أو يحـــركه . ويظل على هذا الحال في وحدته ، يحمل همومه التي تؤثر في صحته ، وفي قدرته الجسدية ، لا يقوى على مواجهة الحياة ، بعـــد أن نزل به الداء العضـــال . ففرناس في رواية لباب الغرام أو الملك متريدات ، يخاطب محبوبته بقوله : (١)

طـــال يا مونيم أيــــنى ... وبرى جســـمى الغـــــرام

فارحميني حــان حيـــنى ... وانعـــــمى لى بالمــــرام

والمحب يكتفي بالاعجاب ، ولا يستطيع ترجمة هذا الاعجـــاب الى واقـــع محس . فأبوريدة الخـــادم الذى أحب (كعب الخير) (٢) ، يكتفي بأن يعيش هذا الحب ، ويشعر بلذة غريبة تعتصر جســمه ، كمـا حافظ على

الكتمان ، كأن حبه جوهرة مصونة ، لا يريد أن ترى النور خشية أن يصيبها مكروه . يكفى أن يعيش وحده هذه الخواطر والعواطف . ولا فرق فى هذا الاحساس والشعور بين خادم وسيد ، ففى المسرحية نفسها ، يمر السيد (نخلة) الذى تقدم لخطبة السيدة (بنبه) بالتجربة نفسها ، ولا يستطيع أن يتحدث حديث المحب الولهان ، عندما يزور (بنبه) فى بيتها ، بوساطة (الخاطبة) (مبروكه) . يكفى أن تحرك ، وقام بالزيارة ، الا أن شجاعته خانته ، عندما دخلت (بنبه) عليه . لذلك استنجد بـ (الخاطبة) ، علها تستطيع أن تخلصه من هذا الموقف الصعب الذى تعرض له ، وطلب منها أن تحدثها بلسانه (٣) .

ونستطيع أن نقف على هذا الموقف فى المسرحيات المقتبسة والممصرة ، لأن الكاتب لم يستطع فكاكا من القيم السائدة فى المجتمع . ففى « مدرسة الأزواج » التى اقتبسها (محمد عثمان جلال) ، تأكيد على الهوى العذرى ومنه هذا الحديث الذى توجه به (نصير) العاشق لـ (ظريفة) الى أمين المرشح للزواج منها : (٤)

فاتت ثلاث أشهر وأنا مكوى بها　　وزى ضنا فؤادى حبها
لكن عمرى فى ضمير ما خطر　　من أجلها فى البال شيء وفيه خطر
الا هوى عذرى نقى خالص نضيف　　من قلب صافى قد ما يقدر عفيف

وفى مسرحية (الكذوب) التى اقتبسها (سليم النقاش) ، يعشق (سالم) (هندا) ، ويرتضيها محبوبة ، وهو لا يستطيع مفاتحتها ، وانما يلجأ الى نظم الشعر فيها ، ثم يسلمه الى جماعة المطربين لتلحينه والقائه ، فكأنه بعث فى عواطفه الحياة بهذا السلوك . ويزداد طربه ، عندما يطمئن الى أن هذا النظم ، وهذا الأداء ، قد ترامى الى آذان المحبوبة (٥) . انه الحب العذرى الذى يذكرنا بالشاعر الأسلامى الذى قال :

أليس الليل يجمع أم عمرو　　وأيانا فذاك لنا تدانى
نعم وأرى الهلال كما تراه　　ويعلوها النهار كما علانى

وعلى الرغم مما فى هذا الاتجاه من سمو للروح ، الا أنه معوق لحيوية الانسان ، الذى اذا ما أزيلت عنه عقبات الاتصال ، فرغ الى استغلال حيويته

فى دفع عجلة الحياة فى المجتمـع الذى يعيش فيه ، واستطاع أيضا أن يبنى نفســه ، وأن يحقق ذاته فى مجالات شتى من الحياة .

ونحن نعتقد أن مثل هذا الاتجاه ، ما هو الا أثر من آثار النظرة الى مثل هذه العلاقة الانسانية بمفهوم الحلال والحرام . هذا المفهوم الذى جـر الكثير من الويلات أكثر مما أصلح . فللحلال حدود ، وللحرام حدود وليس من هذه الحدود أن يشعر الانسان بالحرمان ، عندما لا يستطيع أن يتعرف على محبوبته التعرف الكامل الذى يؤدى الى حياة زوجية سعيدة . ونشم رائحة هذا الاتجاه فى مسرحية : (هارون الرشـــيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) للقبانى ، فالأمير غانم يقول : (٦)

انزه فى روض المحاســـن مقلتى	وأمنــع نفسى أن تنال محـــرما
وأحمـل من ثقل الهوى مالو أنه	يصب على الصخر الأصم تهدما
وينطق طرفى عن مترجم خاطرى	فلـــولا اختلاسى رده لتكلمـــا
رأيت الهوى دعوى من الناس كلهم	فلست أرى حبا صحيحا مسلما

فالى أى مدى عانى هذا الحب ، والى أى مدى شـــعر بوطأة الحب وعذابه ؟ انها الوطأة المقعدة عن الحركة المستغلة لصالحه وصالح المجتمع الذى يعيش فيه ، بل لصالح الحب الذى أراد أن يحيا له وبه .

وقد يؤدى هذا الاتجاه الى استسلام المحب لمحبوبته ، استسلاما يؤدى الى ضياع هيبته ، والى محو شخصيته . فطالما يعيش فى هذا المجتمـع الذى يفصل فصلا تاما بين الرجل والمرأة ، ويعتبر هذا السلوك حراما عند كثير من أفراده ، فانه اذا فاز ببغيته ، وكاشف محبوبته بعواطفه ، ورضيت هى بهذه المكاشفة ، استسلم لها ، وملكها نفسه ، تفعل بها ما تشـــاء . فـ (محرز) فى رواية (الثقلاء) التى اقتبسها (محمد عثمان جلال) ، يخضع خضوعا تاما لمحبوبته (عريفه) ، ولأنه لا يملك الوقت الذى يتحدث معهــا فيه ، حديث العواطف التى يقف بها صاحبها على قدميه ، يقول محرز : (٧)

مانتزعليش من د السؤال يامنيتى

دخلت فى حــــكمك فقيا اصرفى	وافعلى يا ســـت زى ما تعرفى
وامشى على كيفك وخونينى كمان	اكى عليـــا الطوع عليكى الامان
وان كنت منفعلك أدوق كل العذاب	برضى أنا صابر ولامن الموت أهاب

عـــريفه :

ان كان كـــدا رأيك وصبرك فى الغـــرام

أنا كمـان أعمـــل بأصلى والســـــلام

مثل هذا الاستسلام لم يكن ليؤدى فى بيئاتنا الاســـلامية الى فرحة المحبوبة به ، وانما هى راغبة فى التمسك بأهداب الفضيلة ، والحفاظ على شرفها ، ومن ثم فقد طمأنت (عريفه) محبوبها ، بأنها لن تصل حريتها الى حد الخيانة ·

هذا الاتجاه أدى الى بروز سمة أخرى ، حاول فيها المؤلفون أن ينقلوا الى مجتمعنا بعض الاتجـــاهات التى تؤدى الى الاعتدال فى هذا القصد · فـ (يعقوب صنوع) يلح على أن يسبق الزواج عملية تعـــارف كامل بين المحبين · ففى مسرحية (الأميرة الاسكندرانية) تتحدث (مريم) عن طبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة فى المجتمعات الاخـــرى متمنية أن ترى ذلك فى مجتمعهـــا : (٨)

مريم : يا بختهم مش زينا احنا اللى اتجوزنا كده على العميانى بدون عشــــق ·

وعملية التعـــارف هذه أمان لعش الزوجية من الانهيـــار ، ومن كثرة المشاحنات ، ان أريد له النماء والتطور · فالخادمة (بيهانة) تخاطب سيدها (غلبون) موضحة مدى ما يجره اصراره على زواج ابنته رغم ارادتها : (٩)

تجـــوزه مريم ولا تخشى مـــلام	والله مايشـــوفها ولو كان فى المنام
دى البنت أن كان العريس وحش قوى	من ليلـــة الدخلة قوامك تلتـــوى
وان كان أبوها قط ما يحسب حساب	تحوقـــه دى البنت أنـــواع العـــذاب
وتشوف لها واحد مســاوى تعشقه	وتكره الجـــوز القبيح وتطلقـــــه

بل أن يعقوب صنوع ، ذهب الى أبعد من ذلك ـ كما هو شائع فى ذلك الوقت · عندما جعل الحبيبة تسأل عن حبيبها ، وتقلق عليه ، وتفصح عن هذا القلق : (١٠)

صفصف : روح يا بنى بيت نعمة الله شوف ماله جرا له ايه ٠
نجيب : انا شفته من نصف ساعة بس ٠ راكب فى عربية هوا وجدع انجليزى وقال انه قبل الظهر بساعة يكون هنا ٠
صفصف : طيب أما ادخل اتمرح ولما يجى هنا اندهلى ٠

ومحمد عثمان جلال بروح الناقد يحاول أن يقنن للعلاقة بين المحبين بهذا الحوار : (١١)

عرمان :

انا أقول وجب على اهل الغرام	يعاملوا المعشوق بغاية الاحترام

سلمان :

اعوذ بالله ما تقلش كده	مين فى المحبة يمتثل للشرط ده
والحب بالغيره كراهة باينه	يقول على معشوقته دى خاينة
واللى يغير بالطبع دا يبقى ثقيل	وعند معشوقه يكون راجل رزيل
كله غباوه أو محبة فارغة	ويعمل الهفوة جريمة بالغة
ومن عماه يحكم على الشخص البرى	ويجعله انه حقيقا مفترى
وان محبوبه حصل عنده زعل	راح عدها منه كراهة وانفعل
وان رآه مبسوط ومشروح الجنان	يقول لمش منى ولكن من فلان
ويكدر المعيشة ويخلق للنكد	ويظن السوء فى أهل البلد
أنا على رأيي أشوف الاحترام	واجب لمن أهوى وتعظيم المقام

وقد يكون (صنوع) مبالغا ، عندما جعل للخطوبة (كنتراتو) فكأنها شركة مساهمة ، على الرغم من أن هذه الواقعة حدثت فى بيئة غير اسلامية وهى فكرة حاول أن يغرسها فى مجتمعنا ، ومازالت بعيدة التحقيق فى مجتمعنا الى اليوم : (١٢)

حليم : (بصوت خفى الى انطون) ما تفتح سيرة الخطوبة بتستنا ايه ٠
انطون : (الى سليم) بقا انتفضل ، أهو (الكونتراتو) بتاع الخطوبة يا خواجه سليم ٠ أنا كتبته وخليت الأسامى على بياض ٠

العـــلاقة بين الرجل وزوجته :

لم تكن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة مساواة ، وانما بعد أن يفوز الرجل ببغيته ، ويتم الزواج ، تتحول العلاقة بينهما الى ما هو ســائد فى المجتمع ، من عزل للمرأة فى بيتها ، وابعادها عن المشاركة بالرأى فى تدبير أمور الاسرة ٠ وعلى الزوجة أن تلتزم بأمور المنزل الداخلية ، دون تدخل فى غيرها من الامور والمشكلات ٠ فالزوج (رشوان) يخاطب (بيزادة) شقيقة زوجه بقوله : (١٣)

قوموا انظـروا فى بيتكم ورتبوه	واسعوا على الشىء الملخبط وضبوه
واجب على الحرمة ترتب بيتها	والآ تربى ابنهـــــا أو بنتهـــــا
مالها ومال الهنجمة والخطرفة	ترتيبها فى البيت هو الفلســـفة
ياميت رحمةوميت رضا على الجدود	كانوا على نسوانهم عاملين حدود
كانت المره غـــير المجور والمقرمة	وغير أثاث البيت مالهـــا معرفة
وغير ابرتها وغير الكســـــتبان	مالها كتب ولا دروس لامتحـان

مثل هذه الحدود ، هى التى أدت ، ومازالت تؤدى الى تعدد الزوجات ، والى كثرة المشاحنات ٠ فالرجل لا يحس بزوجه كانسانه تشاركه الرأى ، وتقف الى جواره ، ويربطها به روابط متعـــددة ومتنوعة ، تمنعه من أن يطلقها فى كثير من الحالات ٠ هى لا تربطها به الا روابط واهية ، من السهل القضاء عليها والتخلص منها ، فاذا هى وحيدة فى الطريق ٠ وكيف لا ، وهى وهى لا تشاركه فى ذلك الوقت طعامه ، أو جلوسه ، أو طربه ، أو شجونه (١٤) أو مخدعه فى كثير من الأحيان ٠

ومن ثم فان الزوجة تصطنع أوهى الأسباب ، لبث بذور الخلاف فى العش الهادىء الجميل ، ويأخذ الخلاف أشكالا متعددة فى مجال الأسرة ٠ فما أن تكبر الابنة ويحاصرها الراغبون فى الزواج ، يظهر الخلاف على السطح بين الزوج وزوجه ، وتكون الغلبة فى النهاية للزوج الذى يفرض رأيه بلا هواده ٠ ففى مسرحية النســاء العالمات ، التى اقتبســها (جلال) يختار الوالد رشوان زوج ابنته ، وتختار الزوجة رجلا آخر ، وينتهى الأمر بانتصار الوالد الذى فرض رأيــه : (١٥)

رشــــوان :

هى قالت الليلة يكون كتب الكتاب — وأنا كمانى زيها حاسب حسـاب
لاحضر القــاضى وأكتب لك أنا — وهى آتت بنفسـها بنتى منــا
اليوم ألمرهــا وأظهر للعمـــوم — هو أمر مين اللى عليه فصل الخصوم
لما أشوف لمين هنا يمشى الكــــلام — وانتابنـــا يا سى على عند ألامام
وانت كمان يا أحمد نبيه يالله مسعى — ويامنــا استنى هنــا ما تطلعى

ان سلطان الرجل معترف به ، خاصة فى البيئات الشعبية ، وما محاولات الزوجة الا تمسك ببعض القيم التى أرادت أن تستخلصها لنفسها ، بعد أن احتك المصريون بالأجانب فى ذلك الوقت ، وحاولوا تقليدهم ٠ ولم تتعد المحاولات حدود التقليد ، لان المساواة بمفهومها الحقيقى كانت ومازالت فى حاجة الى مستوى حضارى معين ، لم يتحقق حتى اليوم فى كثير من بيئاتنا العربية ٠ ومرة أخرى نعيش هذا الحوار مع (جلال) فى مسرحيته المقتبسة (النساء العالمات) ، والذى اشتركت فيه الزوجة (ستهم) و (مرسينه) الخادم : (١٦) رشوان :

قصر الكلام لغير نبيه ما اعطى منا

ستهم : وانا كمان لغير دريس معطيش أنا

مرســينه :

فى شرع مين قول النساعلى الرجال تفضلوه هو دا حرام ولا حلال

رشوان : معــلوم

مرسينه :

حكم الرعيه علموك — هيــا الفراخ تدن والا الديوك

رشــوان : الحق بيدك

مرســـينه :

والنبى سيد الانـــام ويا الحرم والبيت وزمزم والمقام
لو كان أنالى جوز لدان على ذمته ولا افضـــل كلمتى على كلمته
وان كان يريد حاجة أنا ما أعترض ولا اشترط عمرى عليه ولا افترض
وان كنت أحرك بكلمة شـفتى ان شا الله كان يبقا يكسر ضبتى

على أنه كانت هناك حركة موضوعية لجعل المساواة قائمة على أساس سليم ٠ فهناك من الزوجات من أردن أن لا تقع بناتهن فيما وقعن فيه : من جهالة وابتعـاد عن التعليم ٠ ولكن التاثير القديم كان ما يزال يعيش حتى فى عقول هؤلاء البنات اللائى أرادت أمهاتهن أن تخلصنهن مما مررن به من قبـل : (١٧)

منى (البنت التى تفضل البيت) :

أما الكـتابة والقراية والعلوم دول كلهم عندى أنا مالهم لزوم
لوما تضايق بالأمور دى نفسنا ونشز ونخالف طبايع جنسـنا

ستهم : (الأم التى تفضل التعلم) :

لكن أنا مرضـاش لبنتى تنخـمى هلبـت لازم لك كتـير تتعلمى
دا عيب علينـا يامنا وعار كبير نعيش كدا طول الزمان زى الحمير
ما يغركيش انك بديعة فى الجمـال دا شيء يزول فى أقرب زمن مثل الخيال
أما جمـال العلم زينة دائمـا ما دامت الواحدة فصـيحة وعالمه
وأدى الغرض كله ودين لى من زمان بابحث على واحد يكون مخه ملان

ان حماس نوعيات من الجنس اللطيف للزوم البيت راجع الى الرواسب القديمة التى كانت منتشرة الى حد كبير فى هذا القرن ٠ ولم يكن فى الحسبان أن يتخلص منها المجتمع دفعة واحدة ٠

وقد استمر الصراع بين الزوج وزوجه ، وأخذ صورا أخرى غير الاختلاف على اختيار زوج الابنة انه الصراع الذى أخذ لنفسهوجهة أخرى ومستمرة طيلة الحياة الزوجية ٠

اختارت الزوجة أن تعارض زوجهـا ، وأن تناقشه دائمـا ، فى طريقة تعاملهما مع الخدم ، وكل منهما يريد لنفسه السيادة ، وأن تكون كلمته هى العليا • على أن هذا الصراع أيضا ، كان محكوما عليه بانتصار كلمة الرجل فى النهاية ، دون أدنى تفكير فى موضـوعية الصراع ، وطبيعته ، وصوابه • فعندما اختلف الزوج (رشوان) مع زوجته (ستهم) ، حول وجود الخادم (مرسنيه) التى لم تعد تطيقهـا الزوجة فى منزلهـا ، انتهى الخلاف ببقاء (مرسنيه) لأن الزوج كان يرى فى آرائها تطابقـا مع رأيه ، ونظرته الى الحيـاة (١٨) •

العلاقة بين الآباء والأبناء :

لقد شغلت العلاقـة بين الآبـاء والأبناء قدرا كبيرا من مسرحيات ذلك القرن • وكانت أهم قضية عرضتها هذه المسرحيات ، هى قضية زواج الابن أو الابنة • فقد يتدخل الوالد فى زواج ابنه ، أو كريمته محاولا فرض رأيه عليهمـا ، ضاربا بتوسلاتهمـا عرض الحائط ، على الاقل فى المراحل الاولى من الحدث ، والابن أو الابنة لا يستطيان فكاكا من تسلط الوالد • ففى مسرحية (البخيل) لمارون النقاش ، يقرر (ثعلبى) مصير ابنته (هند) بعدم زواجها ممن تحب فيقول (١٩) •

ثعلبى هـند : وأنت أفعـالك قد ضيقت صـدرى
عاهـدت عيسى على رغـمى ولم أدر
ما قصـدك غير ترحيلى الى قبـرى

فابنته هند بتعهدها الزواج من عيسى ، على الرغم من أن والدها قـد اختار لهـا (قرادا) ، الذى طمع فى ماله ، يعتبر جريمة تؤدى الى القبر وعلى الرغـم من ذلـك كله ، فـان (هنـدا) حققت حلمهـا فى نهـاية المسرحيـة وتزوجت ممن تحب ، بعد أن استعانت بكثير من الحيل والالاعيب • وهـذا يجعلنا أميل الى القول بأن الدعوة الى تخليص الابنة من هذا التسلط ، كى تقرر مصيرها بنفسها • دعوة مبكرة ، أو نابتة منذ المسرحية الاولى فى أدبنا العـربى •

وظهر الاتجاه نفسه فى مسرحية (أبو الحسن المغفل) ، الذى كان ينتظر من بنته (سلمى) أن لا ترضى بالزواج الذى يعرضه عليها سريعا ، فكان فى موافقتها خروجا على الحياء ، الذى يوجب عليها أن تنتظر الالحاح ، وكان الزواج من الأمور التى ينبغى على الفتاة الاعلان عن عدم تقبلها بسهولة ، لتكون الفتاة المثالية • يقول (أبو الحسن) والد (سلمى) ، بعد أن عرض عليها الزواج ، وأعلنها بالمرشح ، فوافقت : (٢٠)

« يا فاجرة • أنا ما كان قصدى بذلك • الا لأعلم حقيقة أحوالك • فالآن علمت انك عاشقة • وأن مزاياك غير موافقة • هكذا تقبلين بالزواج من أول لفظة • ولا تتركينى أن أتلوا عليك سبعين ستين وعظة • واقهراه ، واقهراه يا شوقى •• والهفاه ، والهفاه يا حسرتى »•

ونستطيع أن نستشف أن الابنة كثيرا ما كانت تنصاع لرأى والدها، دون مناقشة أو اعتراض • ففى مسرحية (السليط الحسود) ، لمارون النقاش تنصاع (راحيل) ، لوالدها (أبو عيسى) : (٢١).

أيا راحيل يكفينى افتخارا وجودك طول عمرى طوع أمرى

•اجيل :

أنا ابتاه يكفينى افتخارا وجودى طوع أمرك طول عمرى

وفى رواية (الشيخ متلوف) ، تصرح (مريم) لخادمها (بيهانه) بأنها فى طاعة والدها دائما ، يختار لها من يشاء من الازواج (٢٢)

لكن أبويا له على مايريد ما أقدرش انقص فى الكلامولا أزيد

بيد أن القضية تظهر فى صورة الضد ، عندما يحاول الآباء فرض هذه الطاعة على الأبناء ، عند ذلك ، قد يلجأ الابن الى حيلة تخلصه من هذا الفرض ففى مسرحية (الكانوب) التى اقتبسها (سليم النقاش) نجد هذا الحوار : (٢٣)

اسبر (الوالد) :

اعلم يا ولدى أنك الآن أعظم من ذى قبل غناء وجاها ، وذلك بعد أن توفى عمك رحمة الله • فصار عليك أن تفتكر بالاقتران باحدى البنات الحسان • ديب (الابن) :

سيدى دع الان ، فلم يأت زمانه ٠

اسبر : كلا بل قد كان حينه ، وآن أوانه ٠ فعليك أن تطيع ، لأنى خطبت لك فى هذا الصباح بنتا من أحسن الملاح ٠

ديب : سيدى بالله عليك الا تأخذنى بالحلم ، كيف تخطب لى وما عندى بذلك علم ٠

اسبر : اقصد من هذيانك هذه اشارة تنبئ عن عصيانك ٠ فاعلم أنى ابوك ، وانى قادر فى كل حين على ارجاعك عن هذا السلوك ٠

ديب : ولكن الا تسمح لى بأن أراها ٠

اسبر : أنا شاهدتها ورضيتها ، فينبغى أن ترضاها ٠ وأنا عقدت وأنتهيت القضية ٠

واضطر الابن الى أن يختلق قصة زواج له من قبل ، حتى يكف الوالد عن اتمام مشروعه ٠

على أن الوالد اذا كان على قدر من التعليم ، لم يقف حد تسامحه الى حد ترك الحرية للابناء فى اختيار شريكات حياتهم ، بل ان هذا التسامح يمتد الى البنات أيضا ٠ ففى المسرحية نفسها ، نجد هذا الحوار بين الوالد (طبيب) ، وكريمته (هند) : (٢٤)

هند : انه لا يجمل بابنة مطيعة أن تخفى عن أبيها شيئا ٠ فاعلم يا أبتى أنه قد تهيأ لى خطيب ، وهو شاب غريب ٠

طبيب : فاذا ما بلغنى عن الشاب الغريب والعشا والنشيد هو أكيد ٠

هند : ان الغريب أنشدنى نشيدا ، وكلمنى مرة واحدة على الرواق ، ولكن لم يدخل بيتنا على الاطلاق ٠

وعادة ما كنا نرى هذه الصراحة فى المسرحيات المقتبسة ، فكأن المقتبس هنا ، والذى يعمل بقلمه تغييرا وتبديلا ، يحاول أن يسرب مثل هذه القيم الى المجتمع ، الذى كان متغلقا الى حد كبير ٠ لذا فان (سليم النقاش) فى هذه المسرحية المقتبسة ، يستمر على هذا المنوال ، فنرى بعد ذلك ، الحوار التالى بين الوالد (طبيب) وكريمته ، عندما تحدثنا عن عاشق ادعت كل منهما أمام الوالد نه لها : (٢٥)

طبيب : صاحب قلعة الذهب هذا رحل عظيم ·

هنـــد : وقد اظهر غـرامه أمس ، وهو يعشقنى من زمـان بعيد ·

هنـــد : أى نعم ، وقد أقسـم لى على ذلك بأعظم الأيمان ·

طبيب : وهل أنت متأكدة أنه مغـــرم بحبك ، وأنه يروم الاقتران بك ·

سلمى : لا لا · لاتصـدق يا أبى فكـلام أختى كذب وبهتان · فالأمير اسـكندر يحب واحدة منـا ، ولم نعرف من هى المقصودة ·

طبيب : هذا مشكل جديد · فماذا تقولين يا هند فى ذلك ؟

سلمى : على أى ساس يا أختى تبنين كلامك ؟

هنـــد : انى متأكدة مما قلت · ولكن لا أكشف لك السر ، ولا أخبرك الآن ·· بالأمر ·

ويبدو أن التاكيد على حرية البنت فى اختيـار شريك حياتها ، كان من القيم التى دعـا اليها (سليم النقاش) أكثر من غيره من الكتـاب · فهـــو فى اقتباسـاته يلح على هـذه القضية ، ويدعو لبروزهـا ، خاصة ، وانه كما رونى لم يجد غضاضه فى هذه الحرية التى رأى الكثير منها فى لبنـان قبل حضوره هذا فضلا عن أن الجو العـام الذى قدم فيه مقتبساته جو أجنبى · هى قيمـة أجنبيـة ، الا أنها بعد العرض أصبحت قيمة لهـا انتشـارها ولها قاعدتهـا العريضة · لقد غير (سليم النقاش) كثيرا من المسرحيات التى اقتبسـها ، ولو لم يكن قاصدا الى الدعـوة الى هـذه القيمة ما اقدم على وضعها فى الحـوار · انه مصر على نقلها والترويج لهـا · ومن ثم فانا نلحظ هذا التأكيد فى هذا الحوار الذى طرحه فى مسرحيته (غرائب الصدف)» وفيـه يبدو واضحا أن الأب أصبح لا يتدخل فى اختيار كريمته شريك حياتها ، وانما يكتفى باسـداء النصـح والمشورة ، دون أن يكون له الرأى الأول أو الأخير : (٢٦)

ماريـــا : شغلت فكرى يا أميـل ·

اميـــل : لا ·· لايوجد ما يشغل الفكـر · ان عاقتى · مسببه · عن أنى بعـد مقابلتى الحـاكم التقيت صدفة بمسر شـارلس صاحبى الانكليـــزى ، فأفادنى انه يتـرقب مقابلتى من مـدة مديدة لعرض أمر مهم ، ثم قال لى هـذه الكلمات وهى :

انثى من حين نظرت ابنتك السيدة لويزا ، وذلك منذ أربع سنوات تملك حبها قلبى • وقد كتمت أمرى الآن لعلمى بأنها مخطوبة الى صديقى البرت أمير البحر الفرنساوى الشهير • ولم أبح بسرى هذا : أولا لكون البرت صديقى ، وثانيا لعلمى بأن ابنتك تحبه حبا شديدا • فلم أكن أقبل أن اطلبها ، وارد خائبا انما الآن وحيث مضت أربع سنوات ، ولم يسمع عن البرت خبر ، فأتجسر واتقدم طالبا يدها ، وفى هذا المساء اتشرف لزيارتك فى البيت واخاطبكم بهذا الخصوص ، وأؤمل أن تجيب طلبى •

لويـزا : وماذا اجبته ؟

اميـل : أجبته أن هذا الأمر متعلق بك ، وقبلت زيارته لنا هذه الليلة • فسيحضر الآن مع شقيقته سسل ويطلبك • فعلى أن أفيدك عن أحواله شيئا والباقى عليك • فاعلمى أنه شاب مهذب كريم الأخلاق ، حائز رتبة كولونيل انكليزى شريف الأصل ، كامل الحسب والنسب • وأجمل صفاته التى تجعلك أن تميلى اليه ، أنه يحبك حبا مفرطا فأظن أنه حسنا تفعلين باجابة طلبه •

ولقد ظلت هذه العلاقة متأرجحة بين تفضيل القيم السائدة ، وغرس القيم الجديدة دون أن تثبت على اتجاه واضح • ولكن لهؤلاء الكتاب فضل بث هذه القيم الجديدة التى أكدت فى المستقبل ، استقلال الابناء فى كثير من أمور حياتهم •

نظرة الرجال الى الجمال الأنثوى :

أول ما نلاحظه فى هذا الموقف الاقبال الحسى الشديد على المرأة وعلى مفاتنها الجسدية دفعة واحدة ، فكل ما فيها مثير • ولا يستطيع الكاتب أن يقف بشخصيته المتحدثة عند زاوية معينة ، يفصح عن اعجابه • وانما المرأة بالنسبة له ، والتى وقع فى حبها ، بها كل المحاسن التى ترسبت فى وجدان الشخصية العربية من التراث العربى القديم • ومن ثم فانه لم يترك صغيرة ولا كبيرة فى جسد المرأة الا وقف منها موقف الشعراء القدامى • فكأنه هنا قد جمع كل ما قيل فى عيون المرأة ، أو وجهها ، أو أردافها ، أو قدها ، ووضعه فى (مونولوج) واحد •

ان حديث الشخصية عن هـذا الجمال ، حديث لا يرتفع الى مسـتوى الحـوار الحى ، الذى ينقلنا نقلة جـديدة مع تطور الحوادث فى المشـهد ، وانما هو حديث أشبه ما يكون بمن أمسك قلما ، وصب على الصفحات كل قيم الجمال القديمة ، التى اجتمعت فى هـذه المحبوبة · انه جمال عـام من الصعب أن يجتمع فى امرأة واحدة · وكيف لا يجتمع ما دام الحبيب قد ملكت عليـه محبوبته حواسـه وعاطفته ·

والواقع أن هذا الاتجـاه الذى ربط بين الرجل والمرأة راجـع الى الفصل التام بين الرجل والمرأة فى هذه المجتمعات · ومن ثم فان المرأة بالنسبة له هالة لا يتبين معالمهـا بدقة ، انها المرأة وكفى ، وما عليه الا ان يطبق عينيه ويتخيل جميع الصفات التى يرتضيها لنفسه ، ويطلب وجودها فى محبوبته ، وإن يتكلف فى ذلك القليل من المشـاق النفسيـة ، لأنها مطبقة بالفعـل فى الواقع الذى يعيشه ويحياه · فما أن تظهر بادرة لمثـل هذا الحديث عن المحبـوبة ، الا وينطلق لسانه ، بهذه المحاسن التى يطـرب لها فـؤاده ، ضاربا بفنية الحـوار عرض الحائط ، ما دام فى هـذا الانطلاق تفريغ للشـحنة التى حملها قلبـه ·

ومن هذا الحديث الطويل الذى لم يترك صغيرة ولا كبيرة ، حديث (سليم) عن (عفيفـة) فى رواية (عفيفـة) للقبانى : (٢٧)

« ما هذا الوجه المشرق بالأنوار ، الذى تحج الى كعبته الأبصار ؟ فمن عيون بابلية ، كم أوقعت فى بليـة · وجبين واضح ، تحن له الجـوارح · وحواجب تذيب المهج ، وتجذب الأرواح بقبضة البلج · وخد كالجنار ، قد جمع بين المـاء والنـار وخال يختال من أحلى الحلل ، يوقع الخلى فى خطب جلل · ومرشف عذاب الأرياق ، رضابه يسلم الهـوى نعم الدرياق · ووجه بالاجمال نزهـة المشتاق ، ومرآة لوجـوه العشاق · ومن عنق كالريم ، در عقـوده نظـيم · وجيد جداية لا عيب فيه ، سوى منـع المحب من العناق ونهـود كالعـاج ، ملتحفة بأثمن الديباج · وبنان رطيب ، على مثله يدور الخطيب · وقـوام يقيم الحروب ، ويثير الكـروب · الرماح تخضع اليـه والأغصـان تسـجد بين يديه وخصر نحيل ، يشكو من ردفها الثقيل - وأرداف كالأحقاف، خارجه عن العـادة ، لكن فيهـا للمحبين الحسنى وزيادة ·

تمشى بأرداف أبين قعـودها بين النســاء كما أبين قيامها

آه يا الهى لقـد وقعت فى الخبـال ، وأورثنى الحب الجنـون والوبال ٠
وهيهات لعينى أن تذوق الكرى ، بعـد الذى جرى ٠

فالحديث هنا حديث مفصل لم يترك المحب شيئا فى جسم المـرأة الا وصفه ٠ فنظرة واحدة على مقدمته تكشـف كيف ان المحـب فصل وجـه المرأة جزءا جزءا ، ثم لم يكتف بذلك ، وانما عـاود الحديث عن هـذا الوجه ككل ٠

والشخصية العربية مغـرمة بالمرأة ، اذا رأتهـا ، ذاب كل ما حولها ، وتطلعت اليها من حيث هى امـرأة ، وبدأت فى الحديث عنها من هـذا الوجه ، حديثا يشملها ويلفهـا من أولها الى آخـرها ، مهما كان الموقف التى شاهدتها فيه ٠ فهذا هو (الأمير غـانم بن أيـوب) بعد أن رأى (قـــوت القلوب) فى المقابر التى تركها بهـا العبيـد ، يترك الموقف الصعب الذى عاشـــته (قوت القلوب) ، ويحس بها من حيث هى امـرأة : (٢٨)

« ما هـذا هه ٠ هـذه غـادة حسناء ، وجميلة هيفاء ٠ بدر محياهـــا فتان ، كأنها من الحـور الحســان ٠ ولا شك أنهـا من بنات الولاة ، وهى فى قيد الحيـاة ٠ لكن مغمى عليها ، فياليت شعرى من أوصـل هؤلاء العبـيد اليهـا ٠ فلا بدلهـا من شان ، ولكن من أبدع هـذا الجمال الفتان ٠ وما أحلى هـذا الدلال والبهجة والكمـال ٠

وعذرى الهوى العذرى وهو يمين به مقســـم التبريح ليس يمـــين
لأمتك من ضرب الصـفاح تبين عيون على السـحر المبين تـين
يسالها العشاق وهى تخون

عجبت لهـا تنسى وقلبى حـافظ وانسانها يسبى النهى وهو واعظ
وأعجب من ذا الفتك وهى لواحظ مراض صحاح ناعسـات يواقظ
لها عند تحريك الجفون سكون

فأهدا بهـا مرضى على شـدة القوى وهاروت عن اجفانها السحر قدروى
ولا ذنب للولهان فى شـدة الجوى اذا أبصرت قلبـا خليا من الهوى
تقول له كن مغـرما فيكون

ما أجمل هذه العيون المراض الصحاح ، وما أعدل هذا القد الذى يزرى بالرماح • فياليت شعرى هذه ابنة من الأنام ، وما سبب وقوعها فى هذه الآلام • فكيف العمل للاطلاع على هذا الأمر ، الذى جلب لى الهم والقهر انى أظنها انتبهت •

فالأمير غانم لم يسترع انتباهه غير جمالها ، وبعد أن تخلص من مشاعره، ووصفه لجسدها ، بدأ يفكر فى مشكلتها بعد أن مر على جسمها جزءا جزءا •

ويبدو أن القبانى الذى كان واسع الاطلاع على الثقافة العربية القديمة ، والذى أوحت اليه ألف ليلة وليلة ، بالكثير من المسرحيات ، كان يصور جمال المرأة كما هو فى هذه الثقافة ، وفى ذلك القصص الشعبى • لذلك فاننا كثيرا ما نطالع فى مسرحياته هذه الاوصاف التى يجمعها فى سطر واحد أو بيت واحد • وكاننا نشم جو ألف ليلة وليلة ، ففى رواية (الأمير محمود نجل شاه العجم) نجد هذه الأوصاف : (٢٩)

بديعة حسن لو تبدت لناظرى لشام بدورا أشرقت بين أنجم
على الأسد تسطو بالسيوف جفونها وألحاظها ترمى القلوب بأسهم
لها فهم لقمان وصورة يوسف وأنغام داود وعفة مريم
ولى حزن يعقوب ووحشة يونس وأسقام أيوب وحسرة آدم
ردينية الأعطاف صبحيته الطلا ومسكية الأردان ذات تبسم

وقليلا ما كنا نجد فى روايات القبانى وصفا مفصلا لمحاسن المرأة فى حديث مقتضب على هذا النحو الذى نراه على لسان (مسعود) فى رواية (عنتر بن شداد) : (٣٠)

مسعود : ما هذا الجمال الباهر ، فجل الصانع القادر • وما هذه العيون ، المقرونة بسهم المنون •

غازلتنى بأعين كالظباء ذات دل تبدى نفار الظباء
ظبية لو رأى محاسنها البد ر استحى من طلوعه فى السماء
وجهها معدن الجمال وفيه عنصر اللطف قد نما والحياء

هذا الالحاح فى الوصف الحسى لمفاتن المرأة نجده عند كثير من مؤلفى

هذا القرن ، ففى رواية (أبو الحسن المغفل) لمارون النقاش يتحدث أبو الحسن عن الجمال فيقول : (٣١)

عيناها مثل اللآلىء والعنق قطعة مسك
وجسمها كالخيال والوجه فرمان تركى
جبينها مثل منبر والشعر ريش نعام
وخدها لوح مرمر والوجه فرمان تركى

ولم يتخلص مارون النقاش من العودة الى الحروف العربية والاعجاب بطريقة رسمها ، مع ربط ذلك بجمال المرأة ، فهذه الحروف كان لها تأثير كبير فى تنوع فن الزخرفة العربى • ولم يجد (مارون) شذوذا فى أن يربط هذا بجمال المرأة • (فعرقوب) فى رواية (أبو الحسن المغفل) يخاطب (دعد) بقوله : (٣٢)

ارفعى قليلا هذا النقاب لننظر الشمس المتحفظة بالسحاب
قاتلى لما تثنى سافرا لاح آس فوق غصن ينعطف
قال هل يوجد شبه لعذا رى وقدى قلت لام وألف

وعلى الرغم من اطلاع (محمد عثمان جلال) على الثقافة الفرنسية ، وقراءته الواسعة فى الأدب الفرنسى ، واقتباسه لمسرحياته منه ، فانه عاد الى التراث العربى ، عندما تحدثت شخصياته عن محاسن المرأة • ففى النساء العالمات يتحدث (ادريس) عن المفاتن الحسية للمرأة ، التى فصلها تفصيلا فيقول : (٣٣)

أدى الكلام الجد اللى يسرنى وكثرة الأموال دى ما تعرنى
القصد عينيكى وما فيهم ظهر من الكحل يانور عيونى والحور
والوجه لبيض والقوام السمهرى والثغر والريق الزلال السكرى
وردفك العادل مع الخصر النحيل اللى سبوا عقلى وخلونى عليل

أما الكواكب فكان لها نصيب كبير من التعويل عليها فى قياس جمال المرأة به ، حتى أننا نجد ان معظم الكواكب بأسمائها قد وردت فى حوار الشخصيات • ففى رواية (هارون الرشيد مع أنس الجليس) ، يتحدث (على نور الدين) عن الجمال فيقول : (٣٤)

برزت ذات الجمـــال الأنور   فتبدى من سناها المشـــترى
لحظها والخــــد والخال اذا   برزت تخجل ضوء القمـــر

وفى رواية (الكذوب) اقتباس) سليم النقاش) (٣٥

ها هند فانظر فى محياها تجد   ما فيه تثبت عظمـة الخـــلاق
منذ عارحت لحظاتها بدر السما   نظرا به طبعت بهـــا الاشراق

ولم يخرج على هذا الاجمـاع الذى عـاد الى الثقافة العـــربية القديمة مستعرضا لها فى صوره الجمالية ، غير يعقوب صنوع الذى انغمس بمسرحه فى أعمــاق أعمـــاق الحياةص المصرية ، وانتزع صفات الجمال من البيـئة التى تتحرك فيهـا الشخصيات ، وذلك على الرغم من الحـــاحه هو أيضــا على المفاتن الحســية للمرأة فــ (أبو ريـده) الخـادم يشبه مفاتن محبـــوبته (كعب الخـير) ، بما يقع تحــت حواسه أثنـاء عمله كل يوم : (٣٦)

« أيونها زى الا لماسات ، ومناكيره زى الفستجات ، وكدودهــــا زى التفاحات » •

وفى موضع آخر من المسرحية نفسها (٣٧) ، يتحدث ، بو ريده) عن جمـــال محبوبته فيقـول : (٣٨)

دى كعب الخير زى الخـزيران   وعيونها السـود عيون غزلان
دى كعب الخير زى الخــزيران   ومن خشمها العســل يتنطر

رأينـا اذن ، الحاحا على الاوصـاف الحســـية ، ولم يول المؤلفون الا اهتماما ضئيلا بمحاسن المـرأة المعنوية • فمثـل هذه الأوصاف المعنوية ، يحسها انســان يتعامل مع المـرأة عن قرب ، ويحس بهـا كانسانه تشاركه الرأى ، ويحتاج الى عقلها ، والى شخصيتها ، عندما يشق بها الحيـــاة • على أن الظـروف الموضوعية التى عاشتها المـرأة فى هذا القـرن ، من اهمـــال فى التعليم ، وبعـد عن الحياة العـامة ، واعتراف بسطوة الرجل ، حجمت فيها مثـل هذه القدرات المعنـــوية ، التى يمكن أن نكشف بها خصالها ، لو أتيحت لهـا فرصة الاحتكاك فى الحيـــاة •

لقـد كشفت حياة القيان فى قصور الملوك والامـراء » عن عقليـات فئة

تمتعت بها هؤلاء القيان . ذلك أنه قد أتيحت للقيان فرصة التعبير عن ذواتهن عندما تطلب الرجل فيها الرجاحة فى سحره وطربه والتخفيف عنه .

أمام هذا المخزون الثقافى الذى ربط بين الخصال المعنوية ، وارتفاع قدر القيان ، لاحظنا أن الاعجاب برجاحة عقل المرأة ، انما ارتبط بالحديث عنها كقينة . وهذا ما نلاحظه فى حديث (الفضل) عن رجاحة العقل فى مسرحية (هارون الرشيد مع أنس الجليس) للقبانى : (٣٩)

« حفظت يا طوس الخلافة ، ورب المرحمة والعفافة . اعرض يا مولاى أن هذا الامير ، أمرنى أن أشترى له قينة تنير . فذهبت واشتريت له قينة ذات المعية وفطنة ، وحسن وجمال كالشمس والهلال .

على أننا نلاحظ أنه لم يمس رجاحة عقلها الا مسا خفيفا ، بينما أفاض عن جمالها الحسى المطلوب .

وهكذا فاننا نرى أننا ما زلنا عند معانى العشق الذى يورث المرض والعلة ، الذى يبرى العظام ، ويحطم الجسم ، ثم انه يورث الجنون ، ويجلب الوبال ، ويسبى العقول ، ويحيط الانسان بسحابة من الحزن ، ويمنع عن المحب النوم ، فيعيش الجوى ، وتسهر العيون .

لم نجد حبا قد حرك صاحبه الى اتخاذ موقف ، وانما نحن دائما مع الحب المعقد ، الذى يفقد صاحبه صوابه ، فاذا هو حائر حيران ، انه الحب السلبى ، الذى لا يتحرك بصاحبه من خلال تجربة حب ، تبعث فى صاحبها الحياة . فكم من تجارب حب كان لها تأثير فى مجريات أمور انسان ، ما لم نلحظه فى مسرح هذه الفترة ، لأنه الحب القاتل الذى يميت كل حركة ايجابية ، يمكن أن ينطلق بها الحب لو أحسن استغلاله فى تحريك الحدث فى المسرحية ، والنمو به .

ان الحب تجربة انسانية عظيمة ، وكم من كتاب مسرحيين أحسنوا استخدامها فى احكام الصراع حول شخصية تقف منقسمة على نفسها ، أمام واجبها نحو وطنها ، ووفائها لحبها ، لنستشرف مع هذا الصراع عوامل الجدة والحياة بكل ما فيها من تناقضات . ولكن كتابنا وقفوا بنا عند حدود الشاعر العربى القديم ، الذى اكتوى بنار حبه ، فاذا هى قاسية تأتى عليه.

وتحطم حياته ، دون محاولة اطفائها ، فكأنه قد تلذذ بها ، وكلما اشتد لهيبها ، شعر بلذة أعلى ، لأنه يستشعر اللذة باجترار الالآم ·

وما زال الكتاب ينظرون الى المرأة الجميلة ، على أنها جالبة للوبال وبال الخيانة الزوجية ، فكأن هذا الجمال كلأ مباح للناظرين والعاشقين ، والمتربصين · ان جمال المرأة المدهش ، جمال تتطلع اليه أبصار الطامعين · وهى بهذا الجمال تستمتع بتعذيب المتطلعين ، أو أن صاحبته تعتقد أنها به قد استحوذت على قلوب الناس أجمعين ، ومن حقها أن تستمتع بالحياة ، ما دامت نظرة الرجل الذى لم ولن تتعامل معه عن قرب نظرة حيوانية خالصة · وهذا هو الذى ادى الى هذه المنظرة الجمالية الحسية ·

على أن هذه النظرة الحسية — كما سبق أن مر بنا — لم تتعدد حدود النظرة القديمة · فالخد أسيل ومرمر ، والعيون عيون ظباء ، والقوام سمهرى يتثنى كأنه غصن بان ، وريق الحبيبة زلال وسكر ، وهى أخت الغزال ونظير الظباء ان لم تتفوق · أما الأرداف فهى الأرداف القديمة » التى تأتى صاحبتها اليوم ، وارادفها غدا · والوجه يبارى كل الكواكب : البدر ، والقمر والشمس ، والزهر ، والمشترى ·

والجديد الذى لاحظناه أن الجفون تسطو بالسيوف على الأسد فتأتى عليها ، وأن الوجه فرمان تركى ، فقد يكون فى هذا الفرمان تفريج للكروب ، وتنقية للحياة ، واقبال عليها · على أن هذا التشبيه ، ما هو الا أثر من آثار التملق والنفاق ، والتقرب الى السلطات ، لأن هذه الفترة التى ولد فيها فن المسرح ، كانت تركيا هى الرجل المريض الذى لا يقوى على اصدار فرمان فى صالح العباد ، خاصة هؤلاء العباد الذين يعيشون فى منطقتنا العربية · ولقد أصبح الخصر المطلوب عند المحبين هو الخصر النحيل ، واختفت الصورة القديمة ، التى يتباهى فيها المحبون بأن خاتم الحبيبة يعادل فى سعته خصر الاخريات ، فكيف بخصر هذه الحبيبة ·

ونحن نعتقد أننا كنا مازلنا فى حاجة الى مزيد من الوقت لتقبل مقاييس الجمال الجديدة التى انطلقت بها فنوننا بعد ذلك فيما استقبلت من سنين وأيام ·

الطبقية واحتقار العمل :

كانت الطبقية واضحة بأبهى مظاهرها فى علاقات الشخصيات وتعاملها وعواطفها وحركاتها وسكناتها ، وحتى كلامها •

فالخادم لا يستطيع أن يتطاول ويتحدث مع سيده مباشرة فيما يريد ، حتى ولو كان فى مقام الاستنجاد به ، انه اذا حلف « يحلف (بشرف ذيل حصانه) (٤٠) وعندما يستحلف (أبو ريده) سيدته (بنبه) يقدم بين يدى بمبه بسرمتها : (٤١) •

« أنا فى أرض سرمتك ، اهنا يبوس راسك تفتل المثروف دى مئنا » • انه لم يتطاول على رأسها ، الا بعد أن تمرغ فى سرمتها •

ومادام الانسان يكسب قوته بعرق جبينه ، فانه لا يستطيع أن يتطاول ويحاول الزواج من سيدة ذات حسب ونسب • فمازالت قيمة الرجل المادية تقاس بدخله الذى يصل اليه دون بذل أو عناء • ان العمل الذى يؤدى الى الكسب لا يكفى ، لأنه انما يعمل من أجل لقمة عيشه : (٤٢)

سـليم : يعقوب ابن ناس « وجدع صاحب شرف • لكن اللى زينا ينبغى عليه كونه يناسب من مقامه ودرجته • ويعقوب ولو أنه ريس محل فلستون لاكنه برده اسمه مستخدم •

ومادام السيد ذا حسب وجاه ، فان عواطفه يجب أن تظل حبيسة ، ولا تنطلق الا الى ذات الحسب • لا يكفى أن يشعر بالعاطفة نحو انسانة مهما كانت ومهما حباها الله من خصال : (٤٣)

ملـك : نعم انها بديعة الجمال ، ولكن لا يليق بشـأن الموك أن يتنازلوا الى فتاة فقيرة كهذه ويعشقوها •

اسكندر : كيف لا أعشقها ، وهل أقدر أن لا أعشقها ؟

ملـك : صحيح فان فيها جاذبا يستميل القلوب ، ولكن لو كانت من عائلة شريفة لا باس •

ونستطيع أن نقف على هذه الطبقية فى التعليم • التعليم ينبغى أن لا يكون مباحا لكل الناس ، خاصة فى مجال المهن والحرف • فكأننا هنا مازلنا فى العصور الوسطى ، التى كانت تتوارث فيها الطائفة الحرفة جيلا بعد جيل ،

وتدفع عن حرفتها كل من أراد أن ينقل أو أن يتعلم · وهى بهذا الدفع تحافظ على كيانها وتقاليدها ، حتى لا تشعر فى يوم من الأيام بمن يزاحمها فى قوتها وكسبها : (٤٤)

سمعان بذاته :

ويك من شيخ خوون باح بالسر المصون
علم الانذال علما كان عنهم فى مكون
وأبى أن داوموا فى مثل هاتيك الشئون
ليصيرن جميعا مثلنا من بعد حين
ليتنى لو كنت أحوى كل أنواع الفنون
فأعيها فى عيونى وأقيها بجفونى
وبها أبقى رفيعا وجميع الناس دونى

على أنه حدثت محاولات للقضاء على هذا الاتجاه · والسماح بالبوح فى مجال العلم ، حتى يستنير الناس ، ومن ثم فان الكاتب نفسه ، ويعد قليل كان مع هذا الاتجاه ، اتجاه الافصاح ونقل المعارف والفنون : (٤٢)

سمعان : نعم · نعم نعم · بالحقيقة ان ابن عمى جرجس متهم · اسمع أيها الشيخ أبا عيسى الاجل الماجد المحترم · ان كل الكرام الأعيان · يجب طردهم من بيتك هذا المشيد الاركان · لأننى معذب لا لاشتباهى بمحبتهم لبنتك فقط بل لكونك وقعت معهم فى الشطط ، وعلمتهم الشعر الذى كان محفوظا لى فى بيروت ·

ابو عيسى : كيف هذا · وهل ينبغى اذن أن نكتم علومنا حتى نموت وندفنها معنا فى التابوت ·

النفاق والتقرب الى السلطات :

لم يتخلص المجتمع بعد فى هذا القرن ، من ميراث عصور الظلم والاضطهاد · هذا الظلم الذى أورث الناس النفاق · فالناس ينافقون السلطان ويتقربون اليه فى كل مظهر من مظاهر حياتهم ، مهما كانت التجربة التى يمرون

بها . فهذا هو (قراد) المحب للمال ، والذى سعى الى الزواج من (هند) يترك كل هذا ويقفز الى ذهنه السلطان عبد المجيد ليمدحه ، ويعلن عن خصاله بين الأنام : (٤٦)

قراد لذاته : (يمسك الخمساوية بيده ويقبلها)

هذه حيـــــاة للنفـــوس	أجلهـا مثل ألـ ٠٠٠ فلوس
عليهـــا نقـــش فاخـــر	أفخـــر من نقش العـــــروس
عليهـــا اســـم معتبـــر	من آل عثمـــان ظهـــــر
عبد المجـــيد ذو العـــلا	مولانا خـــاقان البشـــر
فى ملكـــه بدا الأمـــان	والظلم عنـــا قد أبـــان
نخصصـــوه بالدعـــا	يحيى لآخـــر الزمـــان

والناس ينافقون صاحب المال ، فاذا فرغ ماله ، انفضوا من حوله . ذلك أن المجتمع اذا شاعت فيه الحاجة والفاقة ، لجأ الناس الى محاولة حل مشكلاتهم المادية بوسائلهم الخاصـة ، ومن هذه الوسائل أن يعيش الانسان عالة على غيره بوجه أو بآخر . ولنقرأ هذا الحوار من مسرحية (أبو الحسن المغفـــل) : (٤٧)

أبو الحسن بذاته :

والأرديا المنافقون الاربعـــة	اشنقهم من بعد ألف مقـــرعة
قد كنت عنـــدهم أعز الناس	فغـــادرونى اذ رأوا افلاسى
فالآن آن القهـــر للحســـاد	مادمت سلطانا عـلى بغداد

ومن هذا يتضح أن الحاكم على كل شىء قدير . وهذه القدرة استشعرها الناس أجمعون ، وفى مقدمتهم الكتاب الذكن جعلوا من مسرحهم مسرحا رسميا فى أغلب الاحيان ، مهادنة للحاكم وتقربا اليه ، فكل شىء تحت رعايته . وهذا هو مارون النقاش فى رواية (السليط الحسود) ينظم هذا الدعاء ، كى ينشده الممثلون : (٤٨)

يا سـامعا منا النـدا يا مرويا منا الصـدى
احفـظ لنـا سـلطانا عبد المجـيد الأمجـدا
هو نور شـمس للأنـام من آل عثمـان العظـام
لازال مرتفعـا بـه تحت الخـلافة للـدوام
اليمـن فى بلـدانه وجميعـنا بأمـانه
والعـدل أكبر شـاهد نادى بطـول زمـانه
وصفية البـدر الفـريد أعنى به الصدر الرشـيد
بدر من الشـمس اكتسى و ضـاء فى برج سـعيد
والناظر النجم العـلى بين الكواكب يتجـلى
من كل قطـر مرصـد يرجى لحـل المشـكل
والوامق السـامى المقـام والى ايالتنا الهمـام
وفريقنـا وأمنينـا فى شكرهم حسن الخـتام
فى عصرهـم اذ أصـبحا باب العـلوم مفتحـا
قـد أنشـأ النقاش فى بيروت هـذا المرسـحا

لم يترك (مارون النقاش) كل ذى مقام الا مدحـه • فهو هنا أشبه ما يكون بالمداحين الذين كانوا يجوبون القرى والبلاد ، بحثا عن لقمة العيش، ومنشدين الأشعار المضمنة مدحا لكل ذى مقـام يقفون ببابه ، مادحين وسائلين ، وخالعين من الصفات والنعوت مالم يكن فى الحسبان •

تقرب (النقاش) الى السلطان عبد المجيد ، وصدره الاعظم ، ووزرائه ، ولم ينس والى بيروت ، التابع مباشرة للباب العالى • ثم تحدث عن العلوم والمعارف التى لم يكن للباب العالى دخل فيها فى ذلك الوقت ، فقد كانت لبنان نهبا للارساليات ومدارس التبشير ، التى تنافست الدول فى ارسـاء دعائمهـا وانشائها ، كل دولة تحاول ان يكون لها الغلبة والسلطان ، لتكون أرسخ قدما ، وأقوى نفوذا ، لتحصل على أكبر نصيب من الامتيازات الاجنبية التى كان يمنحها السلطان للأجانب فى ممتلكاته •

ويعقوب صنوع الذى انشأ مسرحه بهدف النقد الاجتماعى على حد زعمه ، لم يجرؤ على البدء فى التمثيـــل الا بعـد أن استأذن لـه خيرى باشـــا الخديوى اسماعيل ٠

ولقد خلع صنوع على الخديو اسماعيل أجمل النعوت ، وأسماها مقاما ، وأبقاها أثرا ٠ ففى مسرحية (الأميرة الاسكندرانية) نقرأ هذا التقريظ (٤٩)

« فى تانى يوم وصولى سافرت على مصر ، وهناك أقمت مدة الا كم يوم دول وحصل لى فيهم غاية الانشراح ، لان مصر الان صارت مثل بلاد أوروبا وموجود فيها تياترات وسيرك وجناين ٠ وسكك حديد وبنيات عظـام مفتخرة ، وقهاوى ولوكاندات ، وشىء يمخول العقل من أعجب شىء ٠ فيجب علي أهل مصر أن يكونوا شاكرين أفضال الخديوى الاعظم لانهم ماشافوش الأمله دى الا على أيامه »

وهكذا اذا مدح (مارون النقاش) الســـلطان (عبد المجيد) ، فان (يعقوب صنوع) مدح الخديوى ، واكتفى بهذا المدح ، لأن مصر كانت تتمتع بحكم ذاتى ، والا فانه كان قادرا على الامتداد بمدحه الي الآستانة ٠ ولم يكف (صـــنوع) عن مدح الخديو الا بعد أن طـــرد من مصر ، وهاجر الي فرنســـا ٠

ويبدو أن (محمد عثمان جلال) الذى اتقن الفرنسية ، وعاش عن قرب من القصر ، أخذ على عاتقه ، ما أخذه شوقى على نفسه بعد ذلك ، من أن يكون المتحدث الرسمى بلسان الخديوى توفيق ، والدعوة الى علو باعه فى تصريف شئون الرعية ٠ وهو موقف غريب حقا ، وقفه (جلال) من وال باع نفسه للانجليز ووقع فى حمايتهم ، بعد ان استعان بهم فى ضرب الثورة العرابية ٠ و (جلال) يخلع عليه « تعلق الشعب به ، بعد أن قام برحلته الشهيرة فى الوجه البحرى ، عندما استقرت له الامور بنفى (أحمد عرابى) وينتطوع بنظم ما يؤكد ذلك : (٥١)

وقد صحا ديك القرى وصاحا — وأيقـظ التاجر والفلاحــــا

أقبلت النـــاس الى الوداع — من نفســـها تجرى بغير داع

واتبعونا فى المســـير البتــه — حتى وصـــلنا معهم لزفته

وهو يؤكد على ما فى عصر الخديو من تقدم ، ويلح على ذلك فى المقدمة التى كتبها (للأربع روايات من نخب التياترات) فيقول : (٥١)

عصر الخديو روض علم مزهر وزمانه بستان عدل مثمر

هو معدن التوفيق اذ منه اسمه وبوجهه أفق السعادة مقمر

أحيا التمدن عند مصر فنيلها لصنيعه بزيادة يتشكر

هذا وانى لمجبول على خدمته ، مجبور الخاطر بنعمته • مسرور فى ظله بالرفاهية ، مغمور فى ساحته بالمال والعافية • فلم لا أكثر التراجم من كتب الأدب ، وأنزع عنها ثوب الفرنساوية ، وألبسها ثوب العرب • وأنسب هذا المؤلف للفاضل النحرير ، والعالم الشهير ، سعادة على باشا مبارك ، فان ديون الانشاء تحت ادارته » وعموم المدارس ضمن نظارته • وانه اطلع على أصل ذلك الكتاب ، ووقف على كثير من أمثال هذا الباب ، فحسب به سميعا بصيرا ، وكفى بالله نصيرا » •

أين هذا مما كان يفعله (أرستوفان) نجم الكوميديا اليونانى ، الذى لم يسلم أحد من لسانه ، شاعرا ، وكاتبا ، وفيلسوفا ، وحاكما ، لانه انما كن يشعر برسالة المسرح شعورا أصيلا ، وحاول أن يعقد المحاكمات فى مسرحياته ، من أجل الوصول بالمجتمع اليونانى الى المستوى الذى يتمناه له ، أما (عثمان جلال) فانه مدح كل من له صلة به : الوالى ، والناظر الذى بيده أمره • لقد أصبح المال فى يده كثيرا ، وعليه أن يجزل المدح ، كما أجزل له العطاء ، فكأن تاريخ الشعر العربى قد جدد نفسه » على يد كاتب حاول أن يقتبس من الادب الفرنسى الكثير •

ان مدحه لعلى باشا مبارك فيه الكثير من الشك فى هذه الصفات التى خلعها عليه • نعم لقد كان لعلى مبارك فضل الريادة فى كثير من الامور الا أن المسرح ،كان له منه موقف أفصحنا عنه فى موضع آخر من هذه الدراسة • المسرح بالنسبة له لهو ، وينبغى أن لا تقوم له قائمة • وهذا هو الذى أدى – فى الواقع – الى غيرته المزعومة من يعقوب صنوع ، مما أدى الى (رفته) بعد ذلك من المدارس الاميرية على حد زعم صنوع نفسه • وقد يكون تقبله اقتباسات جلال راجعا الى أن هذه الاقتباسات لم تمثل على أيامه ، لأنه تأخر كثيرا اخراج مسرحيات جلال على

خشبة المسرح . وحتى عندما بدىء فى اخراجها ، لم يتقبلها الجمهور ، لان المسرحية الاولى المخرجة (٥٢) كانت تحمل من القيم الفرنسية أكثر مما تحمل من القيم العربية ، تلك القيم العربية التى وقفت من أختها الفرنسية موقفا متعارضا الى حد كبير .

لم يكن بدعا اذن ، أن يصمم جلال على مدح الخديوى ، وتقريظه فى نهاية أول مسرحية مصرها ، وهى مسرحية الشيخ متلوف ، والتى نشرت على حدة سنة ١٨٧٣ (٥٣) .

يقول (العسكرى) ، ممثل السلطة لغلبون الشخصية الرئيسة هذا الكلام :

كن فى أمان الله كفيت اللى ظلم　　　مادمت فى ساحة خديوى ذو كرم
رب البصيرة النافذة بكل الامور　　　لا يقبل الجاير ولا عمره يجور
معصوم عن الاغراض فيما يفعله　　　سبحان من خلق الجميل وكمله
وجميع أهل الخير تعيش فى دولته　　　وتموت جميع أشرارها من سطوته
كان الغبى متلوف أعرض له كلام　　　وحب يسبك صنعته من غير ملام
قام بص فى قلبه بناقد ناظره　　　عرف جميع مكره وما قد دبره
وحب يرمى فيك كلام ويتهمك　　　وقع بنفسه فى الخطية وانهمك
حتى اتضح غشه وبان دجله جهار　　　والشمس ماتخافش فى وسط النهار
قصره الحكومة آمره انى أجى　　　وأجيب معى خيال وواحد بلطجى
وبعد ما يظهر لنا كل الورق　　　ويظهر المال الذى منك سرق
ننزل عليه بالضرب حتى نتلفه　　　وبحبل قنب نربطه ونكتفه
ونسرجنه فى البحر الابيض دا النجس　　　من بعد ما ياكل الطريحه وينحبس
وكل دا من فضل مولانا عليك　　　بالعفو والاكرام قد أحسن اليك

أمام هذه الفضائل ، فقد اتضح للجميع أنه يجب أن يهتفوا ، بالهتاف

ويحفظه ويحفظ أنجاله الكـرام ‏ ‏ ‏ ‏ الله يطيل عمر الخديوى على الدوام

آمـــين

والحق أن انجال الخديوى اسماعيل الذى قصده بهـذا التقريظ ، كانوا كراما فى نظر كاتبنـا الشيخ ، فقـد استمر مادحا ، واستمـر متقربا ، على نحو مامر بنـا فى علاقته بنجله الخديوى توفيق ، بـل انه ختم كتـابه « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » « بمذكـرة عن تاريخ مصر من ابتـدا جنتكمان المرحوم محمـد على باشـا » وضعهـا نظمـا واستهلهـا بقوله (٥٥) ٠

لى حكاية ينعمل منهـا كتاب ‏ ‏ ‏ ‏ تنشرح للـى يريـد فى ألف باب
صاحب التاريخ طولهـا ولكن ‏ ‏ ‏ ‏ اختصار الشىء من رأى الصواب
مصرنا عاشت كتير فى حكم قاسى ‏ ‏ ‏ ‏ لاقنون شرعى ولاقانون سياسى
جالها محمد على والعز فيهـا ‏ ‏ ‏ ‏ اصلح الاطيان شفالك مع أواسى
والورش فيها فتح ويا المدارس ‏ ‏ ‏ ‏ والتجاره لهـا ديمـا يواسى
والمطابع والمكاتب فى البنـادر ‏ ‏ ‏ ‏ قام شعايرها واتقن فى الحساب
فى أوربا كلهـا شيع رسـايل ‏ ‏ ‏ ‏ واسطوات ومعلمين شيع وجاب

ونحن وان كنا لانجد غبارا فيمـا نظمه جـلال عن محمـد على باشـا الذى نقـل مصر نقلة عظيمـة ، نجد فى الوقت نفسه أنه قـد نافق أسرة محمد على بمدحه عباس الاول وسعيد ، وحتى اسماعيل الذى جـر البلاد الى الافلاس بسبب مطامعه وسوء تصرفه وغرقه فى ملذاته الى الاذان ٠ ومما زاد الطين بلة أنه وقف من الخديوى توفيق موقفـا يدعو الى العجب فى هـذه المنظومـة ذلك أن موقف جلال موقف رجل مثقف ، نفترض فى صاحبه رجاحة عقـل وسعـة اطلاع ، وقـوة تمييز ٠ ان من يقـرأ كلام جـلال عن الخديوى توفيق لايكـاد يصدق أن هـذا الكلام صادر عن رجل مثقف أحس بمصريته ، فى كل سـطر من مقتبسـاته ، ولنقرأ هـذا الزجل ، من نفس المنظومـة التى أشرنـا اليهـا من قبل (٥٦) :

جالنا توفيق من المولـى هـديه ارسله الرحمن لنا سلطان ووالى
رجع الدنيا عروسه فى صبـاها وارتقت به مصر فى أوج المعـالى
ابتدا العدل فى ملكه وأصـلح بين غنم كل الضواحى والدياب
واتصفبالحلم حتى صاريخاطب كل من جايشتكى من غير حجاب

ثم أخـذ بعدئذ ، يهاجم الثورة العرابية هجوما شديدا ، متهمـا زعماءها بالغوغائيـة والجهل والتسلط ، وهى التهم التى ظلت تلاحقهم الى أن صححت ثورة ٢٣ يوليه مسار التاريخ فى هـذه الحقبة ، وردت لزعمـاء الثورة العرابيـة كرامتهم ومجدهم • يقول جلال (٥٧) :

بعدها ياناس طلعوا لنـا جماعه من بلاد الفلح خرامنين جواعه
ما قروا حاجة ولا خشوا مدارس لا ولا واحد تعلم لـه صناعـه
بعدها حازوا الرتب والخير أتاهم كشروا واتنمردوا فى ظرف ساعه
قنعروا الطربوش وجروا لناسيوفهم والعيار منهم فلت والحبل ساب
وابتدوا فى دبح أهـل اسكندرية فى نهار الحد دا كان يوم هباب

* * *

بعدها جو للمنازل أحرقوهـا والبضايع فى الدكاكين اسلبوها
واخرجوا كل الاهالى من ديارهم والمبانى والمصـانع خـربوهـا
واستعدوا للقتال ضـد الممالك ظنهم يسطوا عليهـا ويغلبوها
ما رأيت منهم نفر يقرا العواقب أو يقول الصلح من رأى الصواب
الا سعرانين والشيطان غواهم كلما وسوس لهم زادوا التهاب

* * *

من ربى بالكرم رحـم عبـاده من فعال الخارجين ونفد مرسـاده
ورءوس البغى اتحاشوا أسـاره والعسـاكر اللى نفد روح بـلاده
والملك توفيق للاوطـان شـرف بعدما بعدوا وحشنا بعـــاده
حل فى مصر السرور لما دخلهـا وانخزا فى وكسته من كان عاب
والبيوت ايزنت والفـرح جانـا والزمان اللـى ارتكب للذنب تاب

واستمر فى زجله مادحا الى أن وصل بنا الى عباس الثانى ، آخر ولاة مصر على أيامه ٠

مثل هذا النفاق ، والتزلف ، والتقرب الى السلطات ، ما كان ليقدم لنا أدبا مسرحيا هادفا ، وانما ما هى الا مناقشة بعض المواقف ، مناقشة هامشية فى اطر من الفكاهة والمرح ، لان هذا هو القدر الذى كان مسموحا به فى تلك الايام ٠

عقدة (الخواجه) :

ويبدو أن كثرة الجاليات الاجنبية فى هذا القرن ، وحصولها على امتيازات واضحة للعيان ، أثر فى نظرة المجتمع نظرة تقدير ووقار لهذا الخليط الوافد الى المنطقة العربية من كل مكان ٠ لقد نظر الناس فى واقعهم فوجدوا أنه يحتاج الى ثورة والى تغيير - بيد أن التغيير لم يكن قد استقر بهم على درب معين ، ينشدون فيه الكمال ٠ ومن ثم فان اعجابهم بالاجانب من حيث هم جنس متقدم أثر فى تكوين هذه النظرة التى أشرنا اليها ، لانهم متقدمون بالفعل ٠ وأصبح كثير من الناس يحاولون تقليدهم والتشبه بهم ، فى كثير من مظاهر حياتهم وسلوكهم ٠ ان هذا التقليد وصل بهم الى حد الاعجاب ، وقد يأخذ هذا الاعجاب مظهرا غريبا ، على نحو مانعت مارون النقاش العجم بالشجاعة المنقطعة النظير ٠ وهو نعت قد يكون مرجعه الى نوع من التعصب ، و الى نوع من غرس العزيمة والثقة بالنفس ، فى طائفته الدائمة الخلاف مع غيرها من الطوائف فى لبنان ٠ أنه يجعل الشخص الذى دخل فى روعه أنه خليفة ترتعد فرائصه من ذكر العجم الشجعان ٠ وهى صفة ما كانت لتلحق بالخلفاء - خاصة وأنه هنا هو هارون الرشيد - الذين أبلوا بلاء حسنا فى الدفاع عن بلادهم والذود عن حماهم ٠ ولقد ساعد مارون النقاش على هذه الجرأة أن الخلافة فى زمانه لم تكن الا خلافة آل عثماء الذين تحرك ملكهم الى أفول ، أدى الى تمتع أمثال كاتبنا بالحول والقوة ٠ يقول (أبو الحسن المغفل) الذى اعتقد أنه خليفة (٥٨) ٠

« وبعد قليل أهلك بمحاربة أوليك الأقوام ٠ لان الاعجام كل منهم شديد فى عزمه ٠ وان ضرب عنقه يحمل رأسه فى فمه ولا يزال حتى ينتقم من خصمه » ٠

انهم الاعجـاب على أيـة حال ، وهم الاجانب الذين احتك بهم ، والذين أدى احتكاكه بهم الى عزته وعزة طائفته على نحو لـم يكن لهم من قبل • وهـذا هـو الذى أدى الى مثـل هـذا الشعور الذى خامـر عقله ، فأنطق لسـان شخصياته بهـذا الكلام •

وباريس كان ومازال لهـا بريقهـا فى نفوس العـرب أجمعين • انهـا مدينـة التقاليع الجديدة ، ومن زارهـا وعـاد ، تطلعت اليه الانظـار ، التى تدرك الى أى حـد يختلف القـادم فى سلوكه عن سلوك آبائه وأجداده (٥٩) :

يعقوب : بس • قال عندنا احنـا يا فرنك • ماكانه جاى من باريس فى علبـة مصفحة • دا احنـا نسينـا بابا وماما •

وقـد يكون عمـر تعبيرنا الشعبى : « جاى من باريس فى علبة » راجعـا الى تلك العبارة التى أطلقهـا (أبو نضارة) منـذ الثلث الاخير من القـرن التاسـع عشر •

وأصبح الناس يجاهرون بانتمائهم الى حماية احـدى الـدول الاجنبية ، ففى ذلـك أمان لنفوسهم ، وتخليص لهم من الخضوع لقوانين البـلاد • انهم لا يشعرون بالانتمـاء الى البلد الذى أظلهم ، ونمى عقولهم وأجسامهم ، فكأن الانتمـاء اليه تهمـة تستحق الدفـع والنكران •

ان الزوجـة (مريم) تحـدث زوجهـا (ابراهيم) فى مسرحية (الامـيرة الاسكندرانية) بمثـل هـذه المعانى (٦٠) :

« أدى اللى بده يضرب راسـه بالقياقيب العاليـه • وأنت يا مسيو ما تعرفش مقام نفسـك ؟ انت كفالير مجريه يعنى بقيت أمير • انت حماية قنصـل فرانسـا بقيت افرنكى • عندك ملايين فرنكات ، يعنى بقيت باشة البانكيرات ، وتريـد توطى نفسـك ، وتاخـذ لبنتك واد كاتب يقرف اخص » •

ويبدو أن ما أطلقنـا عليه (عقدة الخواجه) كانت المرأة أكثـر تعلقـا به من الرجل • ذلك أن المرأة بطبيعـة تكوينهـا النفسى ، تجـرى دائمـا وراء كل جديد ، وتحب التغيير وتعشقه • ربمـا لان المرأة كانت على قـدر كبير من الشعور بالظلم ، وبالامتهـان ، وباهدار كرامتهـا الانسـانية ، من جـراء

معاملة رواسب العصور الوسطى ، التى كان على أساسها نظرة الرجل اليها فى سائر أمور الحياة . كانت المرأة العربية ترى زميلتها الاوروبية وقد نالت حريتها ، تمتعت بحياتها ، واحست بشخصيتها وكيانها ومن ثم فانها أرادت أن تحس كل ذلك دفعة واحدة . كما أننا نعتقد أن احساس المرأة بقدرة الرجل على الحركة الحرة فى مواجهة الحياة ، واختيار ما يريد من قيم ، فى الوقت الذى تفتقد فيه هذه الحرية الحرة ، دفعها الى المطالبة بالتغيير ، لان التغيير حتى تلك اللحظة ينبغى أن يأخذ الضوء الاخضر من الرجل الذى تعيش معه ، والذى ما زالت تعتقد أن موافقته ضرورية ليكون كل شىء فى طريقه السليم .

ومن ثم فاننا نلحظ أن (مريم) ما زالت مصرة على دفع زوجها فى هذا الطريق دفعا ، وهو لا يريد أن يكون معها بنفس القوة (٦١) .

مريم : انكان الامر كدا بعد الظهر حضرتك والكفالير جوزى تروحوا تنصلاتوا فرانسا لان احنا موش رعايا وتعملوا اللازم للجواز .

ابراهيم : (فى نفسه) والله لما كنا رعايا كنا مبسوطين اكثر . لان حكومة أفندينا حكومة عدل وانصاف .

ان المرأة أو الزوجة هنا ، تريد أن تتبرأ حتى من انتمائها الى وطنها ، وتريد أن تكون فرنسية فى كل شىء ، والرجل يقاوم مثل هذا الاتجاه ، لانه أحس أن فى هذا سحبا للارض من تحت قدميه ، ومن سيطرته على مجريات أمور الحياة كرجل شرقى ، مطلق اليد فى تصريف أمور حياته وشئون أسرته .

كان الانحياز الى كل ما هو أوروبى واضحا فى شتى مجالات الحياة وأصبح كل ما هو عربى لايطاق ، حتى فى مجال الخدم . فالخادم العربى لا يرقى الا مرتبة نظيره الاوروبى ، مادام لم يتطبع بتقاليد الفرنجه ، ولم تتسرب الى روحه قيمهم (٦٢) :

حسانين : طيب وريني مادام دى فين ، وأنا أقول لها .

مريم : أنا المادام .

حسانين : على عينى وراسى بقا ياستى ؟ ام

مريـــم : مادام بس من غير كلمة ستى ياغشيم • اطلع برا وابعت لى الكماريرا لان باين عليك ماخدمتش خواجات افرنك زينا •

وحتى لا تتضجـر نفوس هؤلاء المقلدين ، وحتى يعيشوا حياتهم فى راحـة ، ينبغى الاستغناء عن هؤلاء العـرب بالاوروبيين ، دونمـا حاجة الى اصلاح أورأب للصدع فى تصرفاتهم وسلوكهم (٦٣) :

مريم لزوجها : احنا لازمنا خدام فرنساوى يعرف طرايق الناس الامره ، وصى لنا على واحد بكره ، لان الخدامين العرب دول حميرتيران الله فى برسميه •

وكى يكون التقليد مكتملا ظهـرت الدعوة الى احلال اللســان الأوروبى محل اللســان العربى ، حتى تتصـل طرئق حياتهم بالحياة الاوروبية • كيف يقلدون الأوروبيين دون أن يتحدثوا لغتهم • ان اللغـة هى المظهر الباقى عنـد المقلدين ، الذى يذكرهم بعرويتهم ، وبتقاليدهم القديمـة • وأصبح اللســان الاوروبى مظهـرا أسـاسـيا من مظـاهر العصرية والمستوى الحضارى المرتفـع • وفى مسرحية (بورصة مصر) لصنوع نقف عنـد هـذا الحوار (٦٤) •

يوسف : وبدك تاخده لبنتك •

سـليم : لا • أنا بـدى اخـده لبنت الخواجه اسحاق باشكاتب بنكنـا ، مادموازيل روز ، بنت لطيفه تتكلم تليانى وفرنســــاوى وانجليزى قوى عـال •

ان التعصب للسـان الاوروبى واضح • ولقـد اتجه هـذا التعصب الى اللســان الايطالى ، نظـرا للاحتكـاك الكبير الناتج عن وجود جالية ايطالية كبيرة بالبلاد ، واتجه أيضـا الى اللســان الفرنسى ، لانه الى فرنســا اتجهت بعثـات الحكومة المصرية ، والبعثات الاهلية ، ومنها وفـد عـدد كبير من العلمـاء والفنيين ، أحدثوا تغييرا فى حياة الكثير ، امـا اللســان الانجليزى فلم يكن لـه تأثير كبير فى هـذا الزمان ، ومن ثـم فان ترتيبه جـاء متأخـرا • وعلى كل فهى لغـات حلت محل التركية والفارسـية ، وهمـا اللغتان اللتـان سادتا المجتمـع ، قبـل مظاهـر التقليد الجديدة •

كان لابد أن يحدث مثل هذا التقليد احتكاكا بين (ابن البلد) المصر على الاحساس بمصريته ، وبين شخصية الرجل الاجنبى ، وهذا ما سوف نتناوله بالدراسة فى موضوع آخر ٠

عالم السحر والحسد :

كان طبيعيا فى بيئة تفشى فيها الجهل ، وشاع الظلم ، وفقد الانسان القدرة على التوازن ، والاحساس الاصيل بمكانته فى الحياة ، أن يشيع فى الوقت نفسه عالم السحر بما فيه من أعاجيب ، وعالم الحسد بما فيه من تعليق للسلبية على جدار المجهول ٠ وبذلك اطمأنت قلوب كثيرة ارتضت لحياة الاستسلام طريقا ، وللمجهول معينا ومسيرا ٠ ومن ثم فقد تحدثت شخصيات هذا المسرح حديثا مستفيضا عن هذا العالم ٠ الشخصيات الدنيا تحاول التمسك به ، والاذعان لقراراته ، وشخصيات الطبقة الجديدة التى بدأت تضرب بجذورها فى مجال التعليم تقاوم مثل هذه الخزعبلات والاراجيف ٠ ووجد فى الحوار المسرحى الشىء ونقيضه ، لعل وعسى يأتى يوم تكف فيه الشخصية العربية عن الايمان بمثل هذه المعتقدات ، منطلقة الى عالم يؤمن فيه الانسان بعقله ، وبقدرته على مواجهة ظروف الحياة على أرض الواقع ٠

والحديث عن السحر فى هذا المسرح ، لم يكن بالحديث الذى يتطور بالحدث ، أو بالحديث الذى يواجه الانسان بمصيره المحتوم ، أو بالقدر الذى لا يستطيع معه حراكا ، وانما هو نوع من الحديث الذى تكشف به الشخصية عن بعض المعتقدات الشعبية السائدة ، التى تبرر واقعة ، أو تفسر حادثة ، أو تهدىء روعا ، أو تقدم حلا ٠

فهذا هو (سعيد) فى رواية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) يستعين بالسحر فى تحقيق أغراضه (٦٥) :

نعم انى تهددته	ورب العرش عاهدته
ولم أبرح على قصدى	كسائر توعدته
اذا لم أنتصف منه	وأبلغ كلما كدته
جعلت السحر لى عونا	وبالأرياح بددته

والتبانى الذى صاحبنـا طويلا فى رحلته مـع المسرح المقتبس من الـف ليله وليله ، يجعل السحر مخلصـا (٦٦) .

عنتـــر : صدقت يا أخى فلولا هذا الحجاب ، لما خلصت الاوصاب . ولكن من كتبه لك يا همـام ؟ .

مقرى الوحش : قد كتبه لى أيهـا الهمام حكماء نجران ، حفظا من الجان . وتفـر من حامله الشياطين ، فرار الجبان من أسـد العرين .

عنتـــر : لابأس عليك يابنت العم ، ومذهبة كل هم رغم . فاين يا صديقى الحجاب ؟ .

عبلـــه : آه من هذا وأين أنا ؟ .

عنتـــر : لاتخافى يا ابنة مالك . أخبرينـا عما جرى لك ، فى هـذا الظـلام الحالك .

عبلـــه : اعلم يا ابن العم أننى كنت فى المغرب ، واذا بأربعـة كالغيلان ، أو من شياطين سليمان . أرجلهم كأرجـل الكلاب ورؤوسـهم كرؤس الكلاب . فهجموا على وحملونى ، وفى هـذا المكـان وضعونى . وبعدهـا رأيتك أمامى ، فزالت همومى . وقـد خلصت على يديك من الآلام ، والحمد لله على ذلك ياهمـام .

فاذا وصلنـا الى يعقوب صنوع وجدنـا ان بعض شخصياته تجعـل من الحسـد تفسيرا لمـا يصيبهـا (٦٧) :

مريـــم : والله دى عين رديه حسـدتنى .

على أن النقلة الجديدة التى أحسسنا بهـا فى مسرح صنوع أنه وقف من السـحر موقف المناهض الـذى حـاول القضـاء على الاعتقـاد به . وكتب مسرحية بكاملهـا يدعو الى العلم ، والتخلص من عالم الدجـل والسـحر . وفى هـذه المسرحيـة ، نلاحظ أن (جودة) الخـادم كأن من أشـد القائلين به ، والمؤمنين به ، وفى مواجهته تقف شخصية سـيده المتعلم (حبيب) يحاول جاهدا رده الى الصواب (٦٨) :

حبيــــب : طيب وبدك تقول ايه ، ما تتكلم ٠

جــــوده : بس ياخساره ان حضرتك ما بتصدقش فى الكــلام دا ٠
والحــال واللهى ان الراجل دا طيب ، واحد كان بــه داءك بعينه ٠

متـــرى : ما تفهمنا كلامك على مين ٠ على حكيم خلاف زاهى أفندى ٠

جــــوده : دا الراجل موش حكيم ٠ دا يعرف فى السحر ولاكن موش راجل دجال زى الجماعه دكهما اللى يسلبوا الفلوس بالهلس ٠ لا دا بس بقيس القطـر ويكتب أحجبــــة ويعطى دوا ٠

حبيــــب : بس بس بلا هلس ٠ الامــر دا ما يوامنوا فيه الا الجهلا ٠
وامـا احنـا اللى درسنا علم الطبيعـة والفلك والطب ، ومـا اشبه ، يدخلش فى عقلنـا شىء زى دا ٠ (لمترى) موش كدا يامترى ؟ ٠

متـــرى : أينعم ٠ نظرك فى محله ٠

على أن السـيد استجاب للخادم ، ونزل الى رأيه ٠ وأخيرا أفاق الى الحقيقـة التى يؤمن بهـا ، وموضحـا للخـادم مـدى ما هــو عليه من خطـأ فى أعتقاده (٦٩) :

حبيــــب : بس بس بلا هلس ٠ لما يجى زاهى أفندى تقول لــــه يتفضل ٠ أنـا فقط رضيت بدخول الراجل دا على قبول التسالى ٠ والجنيــه اللى خدوا زكى عنى ٠

لقــد شهد النصف الثانى من هــذا القرن محاولات التخلص من هـــذه المعتقدات ، فلم يكن (صنوع) وحده هو الذى قاومهـا فى مسرحه ٠ بـل أن (سليم النقاش) أيضـا ، حاول أن يتم المهمة التى بدأهـا سلفه ٠ ففى روايـة (الظلوم) يتضاءل مركز السحـر وفعله (٧٠) ٠

« السحر ٠٠ يعلمنـا ٠٠ معرفة أسـماء الواردين فقط أرينى كفــك اليمين ٠٠ أقول لــك بحرية انك عاشقة ٠٠ لا تخافى يا ابنتى فمـا فى العشـق المرتب من عيب ، ولكن دون نيل مقصدك مصاعب ومتاعب شتى » ٠

ولـم يكن قارىء الكف الا وزيـرا متخفيـا فى زى درويش (٧١) ، وأخبر المحبـة بما يعلم ، متسترا وراء جهلهـا به ٠

هوامش الفصـل الثامن

(١) د • محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، ص ٢٤٣ •
(٢) د• د • يوسف نجم : يعقوب صنوع انظر ص ٨٣ •
(٣) المرجع السابق ، انظر ص ٩٩ •
(٤) د • محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ٢٠١
(٥) د • محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، انظر ص ١٥٢ •
(٦) د • محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل قبانى ، ص ١٨ •
(٧) د • محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ص ، ٣٠٤
(٨) د • محم يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ١٥٨ •
(٩) د • محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، الشيخ متلوف ، ص ٢٨ •
(١٠) د • محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، الصداقة ، ص ١١٨ •
(١١) د • محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، مسرحية الثقلاء ، ص ٣١٢ •
(١٢) د • محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، بورصة مصر ، ص ٣٠
(١٣) د • محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، النساء العالمات ، ص ١١٩ : ١٢٠ •
(١٤) مازالت هذه الخصال متفشية فى بعض المجتمعات العربية ، حيث تشاهد الزوجة خلف زوجها فى سيارته الخاصة ، على الرغم من أن المقعد المجاور له خال ، كما يحدث فى ليبيا مثلا •
(١٥) د • محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ١٥٧ •
(١٦) نفسه ، ص ١٦٦ : ١٦٧ •
(١٧) المرجع السابق ، ص ١٤٣
(١٨) المرجع السابق ، انظر ص ١١٤ وما بعدها •
(١٩) د • محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، ص ٢٩ •
(٢٠) المراجع السابق ، ص ١٠١ •
(٢١) نفسه ، ص ٢١٧
(٢٢) د• محمود يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ٣٣
(٢٣) د• محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، ص ٢٠٣ : ٢٠٤•
(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٩٣ •
(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٩٤
(٢٦) د• محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، ص ٢٥٤ : ٢٥٥ •
(٢٧) د • محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، ص ١٤٩ •

(٢٨) د ٠ محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، رواية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب ، ص ٥ : ٦ ٠
(٢٩) د ٠ محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، ص ١١٧ ٠
(٣٠) المرجع السابق ، ص ١٩٨ ٠
(٣١) د٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، ص ٩١ ٠
(٣٢) نفسه ، ص ١٣٥ ٠
(٣٣) د٠ محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، ص ١٥٩ ٠
(٣٤) د٠ محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، ص ٤٢
(٣٥) د٠ محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، ص ١٤٩ ٠
(٣٦) د٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ٨٦ ٠
(٣٧) مسرحية (أبو ريدة وكعب الخير)٠
(٣٨) نفسه ، ص ٨٢ ٠
(٣٩) د ٠ محمد يوسف نجم : أحمد أبو خليل القبانى ، ص ٨٠ ٠
(٤٠) د٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، انظر ص ٧٥ ٠
(٤١) د٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ٨٣ ٠
(٤٢) نفسه ، رواية بورصة مصر ، ص ١٤ ٠
(٤٣) د ٠ محمد يوسف نجم : سليم النقاش ، رواية المظلوم ، ص ٣٥٢
(٤٤) د ٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، رواية السليط الحسود ، ١١٩ : ٢٠٠
(٤٥) نفسه ، ص ٢١٢
(٤٦) د ٠ محمد يوسف نجم : مارون النقاش ، رواية البخيل ، ص ١٥ ٠
(٤٧) المرجع السابق ، ص ٧٣
(٤٨) نفسه ، ص ٢٩٥ ٠
(٤٩) د٠ محمد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، ص ١٦٦ : ١٦٧ ٠
(٥٠) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ٨٦
(٥١) محمد عثمان جلال : الأربع رويات من نخب التياترات ، ص ٣
(٥٢) هى مسرحية (مدرسة النساء) التى قدمها سليمان القرداحى على مسرحه بالاسكندرية فى فبراير سنة ١٨٩٥ ٠ يراجع فى ذلك :
د ٠ محمد يوسف نجم : محمد عثمان جلال ، انظر ص « ب » من المقدمة ٠
(٢) نفسه ، انظر ، ص « أ » ٠
(٥٤) المرجع السابق ، ص ٩٢ ٠
(٥٥) محمد عثمان جلال : الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، ص ١٣١
(٥٦) المرجع السابق ، ص ١٣٥ ٠

(٥٧) نفســه ، ص ١٣٦ : ١٣٧ ٠
(٥٨) د ٠ محمـد يوسف نجم : مارون النقاش ، رواية (أبو الحسن المغفـل أو هارون الرشيد) ص ١٦٣ ٠
(٥٩) د ٠ محمـد يوسف نجم : يقوب صنوع ، رواية (بورصة مصر) ، ص ٢٨ ٠
(٦٠) المرجـع السابق ، ص ١٤٤ ٠
(٦١) نفسه ، ص ١٥٣ : ١٥٤ ٠
(٦٢) المرجع السابق ، ص ١٥٠ ٠
(٦٣) نفســه ، ص ١٥٠ ٠
(٦٤) المرجع السابق ، ص ١٤ ٠
(٦٥) د ٠ محمـد يوسف نجم : مارون النقاش ، ص ١٢٧ ٠
(٦٦) د ٠ محمـد يوسف نجم : أحمـد أبو خليل القباني ، رواية عنتر بن شداد ، ص ٢٠٦ : ٢٠٧ ٠
(٦٧) د ٠ محمـد يوسف نجم : يعقوب صنوع ، رواية (الامـــيرة الاسكندرانية) ، ص ١٥٧ ٠
(٦٨) نفسه ، مسرحية (العليل) ، ص ٤٦ ٠
(٦٩) المرجع السابق ، ص ٤٩ ٠
(٧٠) د ٠ محمـد يوسف نجم : سليم النقاش ، ص ٣٣٠ ٠
(٧١) نفسه ، انظـر ص ٣٣٠ ٠

الفصـل التـاسع

الشـخصية

ان الشخصية فى العمل المسرحى دعامة أساسية من دعائمه • والكاتب المسرحى الذى يريد لعمله الخلود ، يلتفت التفاتا واضحا الى ضرورة رسم شخصياته بصورة تجذب انتباهنا على الدوام • فهو لا يكشف عنها دفعة واحدة ، وانما هو يكتفى بفتح الباب للتعرف على شخصياته من خلال حركتها على خشبة المسرح • وشيئا فشيئا تتضح معالم الشخصية ، ونكون عنها حكمنا النهائى فنكون معها أو عليها •

وأى مسرحية تحتاج الى شخصية محورية ، أو قل شخصية أساسية تحرك الحدث وتتطور به ، وتدفع باقى الشخصيات الى حركة دائبة ، من خلال الصراع الذى يشتعل فى المسرحية • وهو صراع ينميه وجود شخصية أخرى تقف فى مواجهة البطل ، وتحاول اقامة العقبات فى سبيل تحقيق رغباته وأهوائه •

وحول البطل والخصم الذى يقاومه يجرى الكاتب عملية تنسيق بين شخصياته فى المسرحية • فهناك من يؤيد البطل ، وهناك من يعاون الخصم • وبين المعاونة والتأييد يتطور الكاتب بحوادثه ، وصولا بها الى الذروة ليكون القرار أو الحل فى النهاية •

عالم الشخصية اذن ، عالم مهم ، ذلك أن « الشخصيات هى وسيلة المؤلف المسرحى الأولى لترجمة القصة الى حركة ، فهذه الشخصيات : بما تقول ، وبما تفعل ، بما تظهر وبما تخفى ، بما تلبس وبما استخدم من أشياء بما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام ، بما تشترك فيه من صراع ، وما تخلقه من مشاكل ـ تقدم لنا المادة الحيوية التى تقوم عليها الشخصية •

وهذه الوظائف والمناحى المختلفة التى أسندتها للشخصيات تتضمن فيما بينها التعريف الكامل لمعنى (شخصية) فى الكتابة المسرحية • فالشخصية المسرحية المتكاملة ينبغى أن تقدم لنا انسانا متعدد الأبعاد

له حياته الخارجيه الظاهرة التى نـراها تضطرب أمامنا على المسرح ، وله كذلك حياته الباطنيـة ، التى نـرى انعكاسها على عـالم الواقع ، فيما تقـوله الشخصية ، أو ما تفعله ، و ما تلبسـه ، أو ما تهمله ، فلا تتنـاوله بالعمـل أو الحديث » (١) ٠

والحق أننا افتقدنا كثيرا من العناصر التى تحدثنا عنها آنفـا فى مسرح ذلك القرن ٠ فالمسرحية خليط من شخصيات متعددة لا تجمعها رابطـة محددة هى عـالم رحب نقابل فيـه بالعديد من الشخصيات ٠ والكاتب ازاء هـذا العـدد الكبير لا يستطيع أن يطلعنـا على العـالم الداخلى لشـخصياته ، وانما يكتفى بتصويرها من الخارج ٠ ونتج عن ذلك أن الشخصية تواجهنا من الخـارج ٠ انها شخصية ذات بعـد واحد ، من السـهل أن نتعرف عليـه دون أى مجهـود ، شخصية تخضع لتفسير واحـد لأنها ذات بعـد واحد ٠ ومن هنـا فان مثـل هذه الأعمـال لا نكتشف فيها رمزية ما ٠ تلك الرمزية التى يبحـث عنها الدارس والقارىء والمشـاهد فيما يحـاول الاطلاع عليه من أعمال مسرحية ٠

وفى هـذا العالم المتعـدد لم نعثر على مسرحية تحركها شـخصية رئيسـة ٠ معنى ذلك أننا افتقـدنا فى هذا المسرح ما يمكن أن نطلـق عليـه (مسرحية الشخصية) ٠

أدى هذا الى أن الشخصية لم تكن متطورة ٠ يكفى أن نتعـرف عليها فى مشهد أو موقف محـدد ، ونكون عنها فكرتنا لتسـتقر هذه الفكرة فى أذهاننا الى نهـاية المسرحية ٠

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن ٠ كيف يستطيع الكاتب أن يستمر فى مسرحيته ، ما دمنا قد تعرفنا واكتشفنا ؟ ونستطيع أن نقـول بغير تردد : ان الكاتب كان يمضى بنا ، أو نمضى معـه فى مسرحيته من خـلال المواقف الكثيرة المتعـددة التى يخلقها لشخصيته ٠ وهى مواقف منها من الفجـاءة أكثر مما فيها من الحـوادث التى ينتظمها موقف رئيس متكامل ٠

وترتب على ذلك كثرة الحوادث الجانبية ، والعقد الثانوية فى المسرحية الواحدة ٠ الحادثة الجانبية تتعامل معهـا الشخصية ثم لا تلبث أن تنتقل الى حادثة أخـرى ٠ فاذا استنفد الكاتب كثيرا من الحـوادث الجانبية ، التى

تشبه الى حد كبير الحـوادث (البوليسية) ، انتقل بنا الى عقـدة ثانوية تتحـرك من خلالها الشخصية ٠

هناك اذن ، علاقـات جانبية قد تكون بين السـيد والخادم ، بين الخادم والخادمة ، بين السيدة وخادمتها ٠ وهى علاقـات متوازية ٠ فاذا أحـب السيد سيدة ، أحبت الخادمة خـادما ٠ وتستمر هـذه العلاقات المتوازية الى نهاية المسرحية ، لتنتهى النهاية السعيدة التقليدية ، ويتم الزواج بالجملة ٠

على أنه ينبغى أن ننبـه أو نلتفت الى أن كاتب هذا القـرن ، قوبل بصعوبات جمة عرقلت انطلاقه مع شخصيات مسرحيته ٠ وفى مقدمـة هذه الصعوبات ندرة العنصر النسائى ٠ فالمجتمع لم يكن ليسـمح بظهور المـرأة على خشـبة المسرح ٠ ومن هنا فان الكاتب لم يسـند دور البطولة الى امرأة أو فتـاة فى مسرحيته ٠ يكفى أن يسـند اليها بعض الأدوار الثانوية ٠ وهى أدوار تتناسـب مع الدور الثانوى الذى كانت تمارسه فى حياتها بالفعـل ٠ وهذا هو يعقوب صنوع يحس المشـكلة ، ويتحدث عن صعوبة اشتراك المرأة فى التمثـيل قائلا : « ولقـد وفقت فى ذلك الحـين ، الى العثور على فتاتين فقيرتين جميلتين كانتا على جانب كبير من الخلق القـويم ٠ وفى اقل من شـهر واحد ، تعلمتا القـراءة ولم تجـدا صعوبة فى القيـام بالأدوار الصغيرة التى كنت أكتبهـا فى مسرحياتى ، لهما خاصة » (٢)

فالكاتب أمـام هذه الصعوبات ، صعوبة ألا يجد الفتـاه الجميلة ، الفتـاه المتعلمة ، الفتـاة المتحـررة ، عادة ما كان يقف مكتوف الأيدى أمام الانطـلاق بشخصياته النسـائيه فى جو مسرحى سـليم ٠

انه يتحايل كى تظهر الشخصيات النسـائية على خشـبة المسرح ٠ ففى الظهـور اختلاط ٠ وكيف يتقبـل المشـاهد هذه الاختلاط ؟ ان فكرة التقبل هذه جعلت الكاتب منحصرا فى دائـرة ضيقة تجرى فيها علاقـات الجنس الآخـر ٠ وهو يتحـايل كى تكون هـذه الدائرة طبيعية ٠ فالفتـاه تحـب قريبها ، أو أن هـذه العلاقـات التى يدعو اليها الكتاب غريبـة على البيئـة الاسـلامية ، ومن ثم فان الحـوادث تجرى علاقاتها فى بيئة الأسرة الشامية المسـيحية ، أو فى جـو الف ليله وليلة الذى يسـمح بالكثير ، أو فى جو تاريخى صريح ٠ وبعـد كل ذلك يجىء دور الممثلات اللائى كن عـادة غير مسلمات ٠

فلقد بدأ ظهور الممثلات تدريجيا ، لينهضن بالأدوار النسائية على خشبة المسرح بدلا من الرجال • وهؤلاء كن - كقاعدة معروفة • يهوديات ، أو من البنات المسيحيات فى سوريا ، ولسن من المصريات اللاتى لم يزل معظمهن - آنذاك - ساجيات تحت خمارهن » (٣)

هذه المظاهر المختلفة ، من تسطيح للشخصية ، وكثرة المواقف التى تمر فيها ، وصعوبة اقامة أدوار قائمة بذاتها لشخصيات نسائية ، أدى الى ظهور ما يمكن أن نطلق عليه (الشخصية النمطية) فى مسرح ذلك القرن •

فهذا المسرح الذى لم تبعد به الشقة الزمنية عن التراث المسرحى القديم ، انغمس فى تقدم هذه الشخصيات النمطية ، التى شابهت الى حد كبير شخصيات الكوميديا المرتجلة • ويعقوب صنوع نفسه أدرك تلك الحقيقة فعندما تحدث عن رحلة عذابه مع المسرح الذى أسسه فى مصر ، فى أخريات حياته ، وألف من أجل ذلك مسرحيته (موليير مصر وما يقاسيه)، جعل شخصيات هذه المسرحية ، التى تحكى تاريخ مسرحه لمدة سنتين (٢) شخصيات نمطية • فجمس (وهو يعقوب صنوع نفسه) هو منشىء التياترو العربى ، ومترى ، لعيب مشهور فى تقليد الفلاحين ، وحبيب ، لعيب مشهور فى تقليد التجار ، واسطفان ، لعيب شاطر فى تقليد العياق ، وحنين مقلد الافرنج وقد أشرك مع هذه الشخصيات النمطية شخصيتين أنثويتين لم يتعد دورهما مجرد سرد المتاعب التى جرها ظهورهما على خشبة المسرح (٤) •

على أن هذا لم يمنع تقديم بعض النماذج الفردية لبعض الشخصيات النمطية والتى لم يتكرر ظهورها فى مسرحيات كثيرة • من ذلك مثلا تقدم يعقوب صنوع لشخصية الخاطبة (مبروكة) فى مسرحيته (أبو ريدة وكعب الخير) وهى شخصية أتقن يعقوب صنوع رسمها ، موضحا الدور الذى كانت تلعبه فى التقريب بين قلبين •

كذلك فاننا نلحظ غراما واضحا بشخصيات الملوك • فكثيرا ما صور كتاب المسرح هذه الشخصيات فى مسرحياتهم • وهو تصوير عادة ما كان يظهرهم بمظهر الذين يحسنون قيادة الرعية ، وتصريف أمورها ، ونشر العدل بين أرجائها • وكيف لا ، والجو العام الذى نشأ فيه هذا الفن ، جو كان يقدر الحاكم ويحترم وجوده ، والناس فى طاعة

مستمرة ، فان أحسوا انهم فى حاجة الى تغيير ، فليكن هذا التغيير من خلال الحاكم نفسه · لذلك فان هذه الشخصيات كانت من أجل خير رعيتها » وبيان فطنتها ورجاحة عقلها ·

فالكاتب والقارىء والمواطن فى تعلق مستمر بالحاكم أو الملك · ومن ثم فقد حشد الكتاب مسرحهم بهذه الشخصيات الملكية ، وقد يفسر هذا سر حشد القبانى رواية عنتر بن شداد بخمسة من الملوك ، يتصارعون ، ويتنافسون ·

لقد كان المجتمع فى حاجة الى تغيير ، وفقد الناس ثقتهم فى قدرة رجل الدين على احداث مثل هذا التغيير · ومن ثم فاننا نجد أن ظهور هذه الشخصية على خشبة المسرح ، مرتبط بالهجوم عليه ، لعله يفطن الى ضرورة تغيير سلوكه ، وأخذ زمام المبادرة من جديد للاضطلاع بدوره فى مجتمع كان وما زال ينظر اليه نظرة تقدير ·

ومن أشد الكتاب هجوما على رجل الدين (محمد عثمان جلال) ، وكأنه قد عثر على ضالته بتمصير (الشيخ متلوف) · ثم هو يواصل هذا الهجوم فى مسرحيته الوحيدة التى ألفها (٥) · ولنقرأ هذا الهجوم على لسان الحاج سالم فى تلك المسرحية (٦) :

أمر المشايخ فى الخدامه دا عجب
بقا أقول لك علسبب وأخبرك
وأفطنك على حصل وأنورك

لما دخل سيد ببيت الشيخ امام   قعد يبين له الحلال من الحرام
ويقول استنجى وتوضا وقوم   صلى وخلى للصلا بدلة هدوم
وان كان للخدمة اهى الخيشة هنه   والبير اهيا الحمد لله عندنه
وتغسل الحوض الكبير وبخره   وفى الكنيف لبريق دأما تحضره
وعندنا القربه وعندنا الحمير   تملا لنا القربة من البحر الكبير
وتروح للجامع تجيب ستين رغيف   لكن تنقيهم من العيش النضيف
وكل يوم تبيع لنا العيش القديم   ويكون معك فى السوق عبد الشيخ سليم

وكل شيء تسلمه لى بالعـدد اوعى يغشك حد فى السوق يا ولد
طهق من الخدمة وكتر المرمطـه والشيخ دا لاخر يـحب المظـرطه
قوم ياولد هـات الجرايه وعدها ونضـف البغلة قوام وشـــدها
ويطخخه مشوار لتمن السـيدة من شأن عزومه وكل يوم على كده
حتى انبرى عظمه وجسمه اتنحـل كان اتولد لاشك فى طالع زحـل

هوامش الفصل التاسع

---

(١) د ٠ على الراعى : فن المسرحية ، ص ١٤٦ ٠

(٢) د ٠ محمد يوسف نجم : المسرحية فى الادب العربى الحديث ، ص ٨٢ ٠

(٣) يعقوب لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ص ١٤٤ ٠

(٤) من سنة ١٨٧٠ : ١٨٧٢ ٠

(٥) المسرحية ، انظر ، ص ١٩٥ ٠

(٦) وهى مسرحية المخدمين ٠

(٧) المسرحية ، ص ٣٣٢ ٠

البَابُ الثَالث

دراسات تطبيقية

الفصـل العاشر

مسرحية هارون الرشـيد مع الامير غـانم بن أيـوب

وقـوت القـلوب

لأحمد أبو خليل القبانى

تعتبر هـذه المسرحية نقلا لحكاية من حكايات ألف ليله عن طريـق الحوار وهى حكاية : (التاجـر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة) • وتبدأ الحكاية بقول شـهر زاد : « بلغنى أيهـا الملك السعيد أنه كان فى قديم الزمـان وسالف العصر والاوان تاجـر من التجـار لـه مـال ، ولـه ولد كانه البـدر ليلة تمامه فصيح اللسـان يسـمه غانم بن أيوب المتيم المسلوب ، وله أخت اسمهـا فتنـة من فرط حسنهـا وجمالهـا فتوق والدهمـا وخلف لهمـا مالا جزيـلا وأدرك شـهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » (١) واستغرقت الحكاية تسـع ليـال بدأت بالليلة الثانيـة والخمسين وانتهت مـع نهاية الليلة الستين •

ونحن نعتقد أن الف ليلة وليلة ، بما فيها من حوار ، واشـعار ، وبما أنه كان أسلوب كثيرين من كتاب هـذا القـرن ، وفى مقدمتهم مارون النقـاش مؤسس المسرح العربى •

ونحن نعتقـد أن ألف ليله ، بمـا فيهـا من حوار « وأشـعار ، وبمـا فيهـا من جو ملىء بالحوادث والمفاجآت ، كانت تعتبر مـادة خصبة لبيئـة دخلت الى عالـم المسرح لتوهـا • فالقصـة الجاهزة ، والشخصـيات الحيـة النابضة بالحيـاة ، والجو الرومنتيكى بمـا فيه من رقص وغنـاء وفكاهـة ، رشح للمؤلفين المبتدئين مـادة أوليـة صالحة للاستخدام المسرحى • اذ أن هـذا الفن كان بلا ماض أو تقاليـد • وفى اختيار القصـة تسـهيل لعملية الحوار والبنـاء •

ولقد كنا ننتظر من الكـاتب أن يكتفى بالوقوف على جوهر القصـة ، ثـم يترك لخياله العنان ، الا أنه اكتفى فى كثير من الاحيـان بصياغة ما هو موجود فعلا صياغة مسرحية ، مـع تعديل بسـيط •

ولقـد اتبع القبانى هـذا الاسلوب بعـد أن اطلع على هـذه الليالى ، وبعـد أن قـرأ الحكاية المذكورة وتمثلهـا • فمـا كان منـه بعـد ذلـك الا أن

قــام بمــا نطلق عليه اليوم (المسرحة) · ولـم يكن المؤلف حرفيــا فى عملية نقله لهذه الليالى ، على نحو ما ذهب الدكتور محمد يوسف نجم ، فى دراسته للقبانى ، وانما تحرر فى بعض الأحيان من تسلسل الحـوادث فى القصــة ، أو هو قــام بتحويرهــا ، والاضــافة اليهــا ، على الرغم من أن كل ذلــك تم من خــلال جو ألف ليلة وليلة · نقول من خــلال الجو لان الفصــل الرابــع الذى عقــده المؤلف فى (السجن) ، وظن الدكتور نجم أنه من بنــات أفكار القبانى ، لـم يكن الا صــدى لمــا جــاء فى ألف ليلة من أن الخليفــة عنــدما أراد أن ينتقــم من قوت القلوب أمــر لهــا « بمكان مظلم وأسكنهــا فيــه وألزم بهــا عجوزا لقضــاء حاجتهــا ، لانه ظن أن غانمــا فحش بها » (٢) ·

كان القبانى أمينــا فى نقــل الكثير من الحوادث ، بــل حتى الكلمـــات والعبارات ، وأمينــا فى استلهــام الجو العــام · ومادام الامــر كذلــك ، فــان العنوان الذى فسر به روايته ملائم ومناسب · انهــا رواية تاريخية لمــا فيهــا من أســماء تاريخية : الخليفه هارون الرشــيد ، وزوجته زبيدة ، ووزيــره جعفــر وسيافه مسرور · وهى غرامية لانهــا مبنية طبقــا لحوادث ألف ليله وليله على الحب الكبير الذى تملكت به قوت القلوب قلب هارون الرشــيد · وهى أديبة لكثرة ما بهــا من شــعر وتصويــر ذاتى للنفس وما تحســه من آلام · وهى تلحينيــة لان بهــا كثيرا من الالحان والاشــعار المغناة ، كمــا أنهــا أقــرب الى الاوبريت منهــا الى المسرحية · وهى تشخيصية لان هــذا هو الجديــد الذى أضــافه القبانى الى ما هو ملموس بالفعــل فى الليالى ·

احتوت هــذه الرواية خمســة فصول · وفى الفصــل الاول نجــد القبانى قــد رصــد الواقعــة الاولى فيه لحديث طويــل على لســان غانم بن أيوب (٣) :

غانــم :

يارب جسمى بطول الخوف قد عدما ... ولى فؤاد بما ألقاه قد ندمـــا

أمسيت بين رموس لا أرى أحــدا ... فاشتد خوفى وصبرى اليوم عدما

أنا الملوم بما فرطت او أسفى ... ليس المخاطر ممدوحا ولو سلمــا

آه لا حول ولاقوة الا بالله قــد أتيت من بلاد الشــام ، بتجارة والــدى أيوب الهمــام · ومكثت فى أرض بغداد ، وعاملونى أهلهــا بحســن الوداد · فبعت وربحت ، وبلغت من المكاسب ما أملت · حتى توفى فى هــذا النهــار صديقنــا التاجــر عبد الغفــار ، وخرجت بجنازته مــع سائر التجار · ومكثت

على رمسة الى الآن ، وازدادت بى لفقده الهموم والاحزان ٠ وعند رجوعى الى البلد ما وجدت بطريقى أحد ٠ ووجدت باب المدينة مقفولا ، فازددت هما وذهولا وارتكبت جميع الاهوال ، لخوفى على تجارتى ومالى من لص محتال ٠ فرجعت وأنا فى الشدة وقور ، وعلى المكاره صبور :

الهى سيدى مولاى كن لى   فقد فارقت خلانى وأهلى
أغثنى سيدى فسواك مزلى   أتيت لبابك العالى بذلى
فان لم تعف عن ذنبى فمن لى
الهى زاد بى فرط اشتغالى   على حالى ومن حسن اتكالى
أتيتك قاصدا ياذا الجلال   مقرا بالجناية وامتثالى
لا من النفس فى عقد وحل
الهى سيدى مولى الموالى   أتيتك قاصدا والجسم بالى
مقرا بالذنوب وسوء حالى   ومعترفا بأوزار ثقال
أقاد لحملها طوعا لجهلى

آه كم غريب يحن الى وطنه بالامثال ، ونسيب يحن الى مقامه بالاتصال والعقل مع الصبر يزين ، والجهل مع الجزع يشين ٠ ولكن آه من هؤلاء المقبلون ، والى الضوء حاملون ٠ ويلى لقد قربوا هذا المكان ، فاخشى أن يقتلونى وأقع فى الخسران ٠ فما لى غير الدخول هنا وأصعد على هذه الشجرة بدون ارتياب ٠ نعم نعم هكذا افعل عسى أن يحفظنى المولى وأبلغ الأمل ٠

لقد استغرق حديث الامير غانم بن أيوب الواقعة الاولى كلها ٠ كشف لنا فيها عن مكنون قلبه — والقبانى هنا خالف الحكاية (٤) كما جاءت فى ألف ليلة وليلة ٠ وهذا أمر نحمده له ٠ اذ أنه عندما قام بمسرحة القصة عرف بفطنته أن المسرحية لها بدايتها التى تختلف عن بداية القصة ٠ فالقصاص يستطيع أن يبدأ قصته مع الخطوات الاولى للحدث ، اما الكاتب المسرحى فانه يختار وينتقى نقطة بداية موفقة يستشعر بها الانسان صراعا متشابكا انها نقطة تنطلق منها ومعها الشخصيات الى حيث يكمن الصراع ويصدر القرار ٠

نقول لئن فطن القبانى الى هذا الاختلاف بين القصة والمسرحية ، فانه بقى مع الحركة البطيئة فى ألف ليلة وليلة · صحيح أنه اختار نقطة بدء مخالفة ، الا أن أسلوب ألف ليلة وليلة فى الحركة بالحدث ومعه ظل ملازما له · فنحن لم نستفد من هذا المشهد الا قليلا : القاء للضوء على ما سيأتى من حوادث ، من خلال حديث انفرادى كشف به صاحبه عن مكنون قلبه · وكان علينا أن ننتظر الواقعة الثانية « لنرى حركة جديدة ، حيث رأينا جملة من العبيد يحملون صندوقا وضعوه فى مغارة بجواره ، بعد أن اختبأ منهم خشية فتكهم به أعلى شجرة · وبعد أن انصرفوا اكتشف أن فى الصندوق « غادة حسناء وجميلة هيفاء · بدر محياها فتان كأنها من الحور الحسان (٥) » وشده غانم لجمالها ، ووقع فى حبها ولم تكن هذه الهيفاء الا قوت القلوب الجارية التى كانت تغار منها (زبيدة) زوج الخليفة هارون الرشيد ، نظرا لوله الرشيد بها ، واقباله عليها وتدليله لها ·

كانت قوت القلوب لا تعلم من أمرها شيئا · ودار حديث بينها وبين غانم تكشفت به الحقيقة شيئا فشيئا · وعندما أراد أن يقف على حقيقة أمرها أمهلته (٦) ·

غانم : ياشقيقة البدر ، ودرة هذا العصر · انفى عنك الاحزان ، واجعليها فى خبر كان · واستعملى الصبر بدلا من الجزع ، والرفق بدلا من الفزع · وتحققى حسن نيتى ، واستبشرى بخلاص طويتى · وأوضحى لى حقيقة حالك « واخبرينى بما جرى لك ·

قوت : ما هذا وقت اخبارك بقصتى ، فقد زادت غصتى · فخذنى الى دارك ، وبعدها أخبرك بحقيقة الحال ، وما قاسيت من الاهوال ·

غانم : امرك يا أخت الهلال · فهلمى معى لنسير ، وعلى الله حسن التيسير ·

ومع القسمة التى تصورها المؤلف لفصول المسرحية ، كان طبيعيا أن يعود بنا المؤلف الى قصر الرشيد ، لنقف على الآثار المترتبة على اختفاء قوت القلوب،

ووقع الخبر على الرشيد ٠ لقد عشنا الفصل الاول بين المقابر بعد أن وقعت الواقعة ، وتم التخلص من منافسة قوت القلوب لزبيده ٠

ومع بداية هـذا الفصـل ، بدأت خيوط المسرحية تتكشف أمامنـا ٠ فهناك فى القصر كانت بدايد القصـة ، وكعادة المؤلف فى الافصـاح تعرفنـا على تلك الخيوط من حديث انفرادى تفوهت به (العجوز) التى أوكلت اليهـا زبيـدة التدبير (٧) :

عجـوز : قـد تمت الحيلة وبلغت المراد ، وساعدنى على ذلـك رب العباد واجتهدت فى سبك الحيل ، حتى بلغت سيدتى زبيدة غاية الامل ٠ وهو أن الخليفة يحب قوت القلوب ، وفى احساسات الحب ما يغطى العيوب ٠ وكان يحبها محبة زائدة ،ولايصبر عليهـا دقيقة واحدة ٠ فاستولت على زبيـده الغيرة ، ووقعت فى الحيرة ٠ فعنـد ذلـك طلبتى ، وبمـا جـرى أخبرتنى ٠ وطلبت منى الاعانة فأعنتهـا وعلى أفكارهـا ساعدتهـا ٠ وبلغتهـا القصـد والمرام ، وصرفت عنهـا تلك الاوهـام ٠ وذلـك أنى بنجت قوت القلوب ، واستحصلت على كـل المرغوب ٠ وأرسلتهـا مـع جملة من العبيـد ، فذهبوا بهـا الى مكان بعيـد ٠ ولخوف الملكة من خليفـة العصر ، صنعت لهـا قبرا فى هـذا القصر ٠ ودفنت فيهـا شخصـا من الخشب ، وقـد أعلنت موت قوت القلوب فى الدار ، واشتهر ذلك بين الكبار والصغار ٠ وقـد بلغنى اليوم أن الملك سيعود من الصيد والقنص ، ولا شـك أن ذهابه هو الـذى مكننا من انتهاز الفرص ٠ ومـع كل يلزمنى أن استحضر الجوارى الى هـذا المكان ، ليندبن على قبرهـا عنـد دخول الملك وتظهـر أمامه الأحزان ، وتم سبك الحيل لنقطـع منه الأمـل ٠

ودخل الملك (الرشـيد) ووجـد الجوارى يندبن جاريته المفضلة ٠ وبكاهـا الملك ورثاهـا ٠ وحاولت الجوارى صرف الملك عن هـذا الحـب الذى مضى (٨) ٠

الجـــوارى :

اســـل يافخـــر الموالــى	يـــا عميـــم الكـــــرم
واســـل عن ذات الـــــدلال	يـا وافــــر النعـــــــم
دمت ياكهف المعـــــــالى	يـا عالـــى الهمـــــــم
وابق ياوافى النـــــوال	آمنـــــا مــن النقـــم
انمـــــا الدهـــــر زوال	يـا كريـــم الشـــيم
واســـل عن قــوت القلوب	يـا رفيـــــع العلـــم

وكانت الحركة فى المسرحية عادية فاترة • فلم يزد بهـــا المؤلف عن كونهـــا استعراض للأحزان ، التى يقـــع فيهـــا أى متعاطف لدى فقـــده لعزيـــز ثـــم طلب الرشـــيد الكشف عن قبرهـــا ليرى (ضجيعهـــا فى سرها) •

وكان لابد أن يكتشف الرشـــيد ما حدث لجاريته ، كى يتأزم الموقــف • وعملية الكشف هـــذه تحتاج من المؤلف الى جهـــد فنى • بيـــد أن المؤلف لجـــأ الى حيلة ساذجة بسيطة ، تتلخص هـــذه الحيلة فى أن الرشـــيد طلـــب أن ينـــام عنـــد القبـــر لعله ينسى أو يتخفف من أحزانه ، أو يرضى قلبه فى وفائه لهـــا ولمـــا كانت الجاريـــة جليلة على علم بمـــا حدث لقوت القلوب ، بدأت فى سرد الواقعـــة الى رفيقتهـــا جميلة (٦) :

جملية : وأى شىء أصاب قوت القلوب ؟ •

جليلة : يعلم الحقيقه عـــلام الغيوب • وهى أن السيـــدة زبيـــده أرسلت اليهـــا من بنجهـــا وفى الصندوق يضعهـــا • وأعطتهـــا لجملة من العبيـــد ، فذهبوا بهـــا الى محل بعيد • وعلى ما بلغتنى أنه أخذهـــا شاب من بلاد الشـــام يدعى غانم بن أيـــوب ولهـــا عنـــده مـــدة من الايـــام •

وبعـــد هـــذه الحيلة الساذجة تكهرب الجو فجـــأة • فقـــد ثار الخليفـــة ، وأمـــر باستدعـــاء وزيره جعفـــر وسيافه مسرور ، وأمـــر الاول بالتفتيـــش عن غانم وقتله ، وأمـــر الثانى بقتـــل العجوز التى دبـــرت ونفذت فحـــرمته من جاريته المفضلة •

وطبقـا لتسلسـل الحوادث كان على المؤلف أن يعود بنـا الى منـــزل الامير غانم ، كى نقف على ما تم بينه وبين قوت القلوب • وفى المنـزل بعد أن اطمأن غانم الى صفاء البـال بدأ يبث قوت القلوب الغرام • يتقــرب منهـا وتصده ، يبثهـا غرامه وتتمنع • ثـم فجـأة تفجـر قـوت القلوب الموقف ، ولكنـه كان التفجير الـذى اوقف الرغبة عنـد الامـير غانم (١٠) :

غانـــم : ترفقى أيتهـا البهية ، وارحمى عيونى البكية •

قـوت : اترك أمـر الوصال بالكلية ، ودعنا نعيش عيشة هنية •

وذى حاجـــة قلنـــا له لاتبح بهـا

فليس اليهـــا ما حييت سبيـــل

لنـــا صـــاحب لا ينبغى أن نخـونه

وأنت لغـــيرى صاحب وخليـــل

غانـــم : ومن هو غيرى خليـل ، ياربة الوجه الجميـل •

قـــوت : اعلم أيهـا الفريـد أننى من سرارى الخليفة هارون الرشيد • وكان يحبنى حبا ما عليه من مزيـد • فاستولت على زبيدة الغيرة ، وأوقعتنى فى الحيرة • وأرسـلت الى من يبنجنى ، وفى صندوق وضعتنى • وأرسلتنى مع جملة من العبيـد ، فرمونى فى احـدى الترب • وانت أخرجتنى يا رفيـع الرتب • فلا يمكننى اجراء ما ذكـرت من الوصـــال لان الخليفـــة لا بد ما يطلبنى يا زين الرجال •

غانـــم : حكت لنـا بواضح الامر بمـا هد منى الحيل •

قـــوت : أغانم تب من الاوزار ، وكن عفيف الذيـل •

غانـــم : عدلت الآن عن العصيان ، ورمت العفو والغفران •

ويكشف لنـا الموقف السـابق ، أن أسلوب الكاتب المسرحى لـم يتعد حتى زمن كتابة المسرحية أسلوب ألف ليلة وليلة • فالكاتب يتفق هنـا مـع ما جـاء فى الليالى عندما أحجم غانم عن الوصال • ...

ففى الليالى والمسرحية نجد أن المحب قد حرم محبوبته عليه (ما كان لسيدى فهو على العبد حرام) · لقد ابتعد غانم بحبه ، لان شخصيته لم تكن قابلة للتحدى · هذا التحدى الذى يبحث عنه كتاب الدراما وهو أمر ما كان لينفذه القبانى ، اذ أنه بدأ الكتابة المسرحية فى وقت كان مازال أسلوب التفكير سرديا ، أو فى وقت كانت القيم القديمة البالية هى القيم المتحكمة ، والتى تأبى على فرد الرعية ولو كان أميرا أن يدخل منافسة مع عواطف ملك أو خليفة · ومادامت القيم تفتقد هذه المنافسة ، ومادام الكتاب معتنقين لهذه القيم فان الصراع سيظل هادئا · ويوم أن يوجد الكاتب المسرحى الحق ، نستطيع أن نكتشف محاولة تغيير حقيقية لتلك القيم البالية ، لندخل فى صراع حقيقى · وهو هنا صراع الشخصية المصممة على بلوغ أهدافها وركوب الاهوال من أجل تحقيق الاغراض ·

ان هذا الاستسلام راجع أساسا هنا ـ لاننا فى مجال العواطف ـ الى أن نظرة الرجل كانت نظرة شهوة ، أو نظرة جسدية · ويستطيع الرجل أن يحقق ذلك بعيدا عن المتاعب ، أو تعريض نفسه للانتقام ·

ومادمنا فى سبيل تقبل المسرحية بأسلوب الف ليلة وليلة ، فاننا على استعداد لقراءة أو مشاهدة كل ما يذهب اليه الكاتب · والكاتب هنا على تلك السنة يوقع قوت القلوب بعد أن رأت منه الخوف والاحجام فى حب الامير الولهان · لا لشىء الا لان الامير أظهر من الفضيلة ، فضيلة القيم القديمة ، ما جعله جديرا بأن تحبه ·

ونحن لا نعرف كيف يفجر هذا الموقف السلبى تلك الرغبة الدافقة على نحو ما رأينا فى قلب قوت القلوب · نعم قد يفجر اهمال الرجل المرأة الحب فى قلبها ، الا أنه الاهمال الناتج من المواقف المدروسة المخططة وهذا ما لم يحدث فى مسرحيتنا ، لان الاحجام نابع من الخوف الذى اعترف به صاحبه · فلم يكن الاحجام اذن نابعا من القلب ، وانما هو مفروض من الخارج · ونحن نحب أن تكون التصرفات فى المسرحية نابعة من الشخصية الا أن تكون التصرفات مفروضة من قوى غيبية على نحو ما كنا نرى فى المسرح اليونانى ·

ولما كان هذا الموقف الجديد قد هدأ من الحركة فى المسرحية بعد أن رأينا الاقدام والاحجام من الطرفين ، استدعى الكاتب أو استدعت ألف ليلة وليلة جوا من الطرب والموسيقى والاغانى ٠

وعملية الاستدعاء هذه تذكرنا بما يحدث الان فى مسرحنا من عمليات استدعاء خارجية عن التطور بالحدث فى المسرحية ، لمشاهد من الرقص الشرقى ، بغرض الطرب والانبساط ٠ بيد أن عملية الاستدعاء هذه لم تستمر طويلا ، فقد حضر (عبد الرحمن) صديق الامير غانم ، ليخبره أن الوزير والسياف أصبحا منه على الابواب ، فانفض المجلس خشية الانتقام ، وفر غانم بنفسه ٠

وفى الفصل الرابع يطلعنا المؤلف على سجن استوحاه من الليالى وبه قوت القلوب وعلى بابه سجان ٠٠ وبدأ الفصل بحديث طويل من قوت تندب فيه حظها وتبكى أحوالها (١١) :

قوت :

الدهر قطع أوصالى — من بعد باهى الجمال

اسمح بوصل ياغزالى — فالسجن غير أحوالى

آه قد جار على الزمان ، ورمانى فى الهوان ٠ وكسانى ثوب الأحزان ٠ وحكموا بفرقتى عن حبيبى ، وهو من الدنيا نصيبى ، عفيف النفس صاحب البهجة والانس ٠ كامل الاوصاف ، من تحلى بالصيانة وتسربل العفاف فأبعدوه عنى بالزور والبهتان ، ورمونى فى السجن والهوان ٠ وثقلونى بالقيود والاغلال فوقعت فى النكال ٠ فآه وياحزناه بعدما كنت أنام فوق الفراش تحت الستور ، صرت أنام فى السجن فوق التراب والصخور ٠

زاد حزنى من فؤادى والهوان — هد حيلى ما احتيالى يازمان

وبعد ذلك دخل عليها مسرور مع جملة من العسكر ، وطلب من السجان احضارها ، لانه قد صدر الامر بقتلها ٠

وتكررت الحيلة السابقة ، حيلة اكتشاف الخليفة للحقيقة ٠ فى المرة السابقة نام الى جوار القبر ، واستمع الى حديث الجاريتين ، وهنا اكتشف الحقيقة ، حقيقة علاقة قوت القلوب بالامير غانم بن أيوب ،

فقد جيء بها معصوبة العينين ، ثم بدأت تتحدث دون أن ترى الخليفة . وتحدثت عن عفافها ، وعفاف الامير . عند ذلك عنا عنها الرشيد ، وأمر لها بما تريد . فاستأذنته في التزيي بزي الرجال بحثا عن الحبيب الولهان .

وفي الفصل الخامس ، بعد أن هام غانم على وجهه تلقفه (صالح) عمدة تجار بغداد ليعتني به . وفي هذه الفصل جمع الكاتب الشخصيات لتنتهي المسرحية النهاية السعيدة الواردة في ألف ليلة وليلة . فوالدة الامير غانم ، وأخته فتنة بعد أن أضناهما البحث يعيشان في كنف صالح ، وكذلك تلتقي بهم جميعا قوت القلوب التي تبحث عن الحبيب . وبعد حوار بين المجتمعين ، اكتشفوا الحقيقة ، ثم حضر الخليفة ووزيره فجأة ليتم السرور . فيتزوج غانم من قوت القلوب ، ويتزوج الخليفة من فتنة ، ويدفع الخليفة تعويضا لمنزل غانم المنهوب بدمشق بعد كان قد قرر قتله وبذلك تنتهي المسرحية النهاية السعيدة التي تعودناها (١٢) :

الجميع :

أنعمت بالخير الجزيل   يا أيها الملك الجليل
فاسلم ودم طول المدى   بالامن يا شافي الغليل

دور

أشرقت شمس التهاني   وبدا نجم السعود
وانجلى صبح الاماني   وبه ضاء الوجود

دور

يا مليكا عز قدرا   وسما نهيا وأمرا
قد حباك الله نصرا   خفقت منه البنود

دور

وبعباس المعالي   بسمت بيض الليالي
وبه كل الاهالي   احرزت غاى السعود

فلم يكتف الكاتب هنا بتلك النهاية السعيدة ، وإنما عرج بقلمه على عباس الثاني خديوى مصر في ذلك الوقت متحدثا عن سعادة المواطنين

به ٠ وكيف لا يعرج مادامت القيم التى تحدث عنهـا فى مسرحيته منسجمـة مـع ما يطلبه الحكام : المهابة والاذعـان ٠

وقبل أن نختتم تحليلنا ينبغى أن ننـوه بأن القبانى لم يتحـرر فى صياغة هـذه المسرحية من أسلوب ألف ليلة وليلة القائم على السجع والمحسنات اللفظية ، واقحـام الشـعر والاغانى فى كثير من المواقف ، خاصـة تلك المواقف التى ترق فيهـا العواطف ، وتذوب القلوب شفقة أو رهبة ٠

وأسلوب الحديث هـذا بعيد عن الحوار المسرحى ، لانه قـد يـؤدى الى اطلاق الكلام دون أن تكون هنـاك رابطة نفسـية ما بين ما يقـال وما يمكن أن يحسه الانسـان ٠ فنحن لا نتصور أن تخاطب قوت القلوب الامير غانم ، عندمـا انتبهت ، ورأته للمـرة الاولى بقولهـا : من أنت أيهـا الاخ الكريم ، والصديق الحميم » (١٣) انهـا فى مغارة بين القبور ٠ وهـى فى موقف يحس فيه الانسـان الخوف والرهبة ٠ الخوف من أى انسـان تقـع العين عليه فى مثـل هـذا المكـان الموحش ٠ فكيف يتأتى لهـا أن تعرف أن من تراه أخا كريمـا ، بـل هو صديق وأيضـا حميم ٠ تـرى هـل كانت تسترضيه وتستعطفه بهـذه الكلمـات ٠ ان المسرح لا يعـرف الاستعطـاف والاسترضـاء ٠

وفى مثـل هـذا الجو يطلق الكاتب الحكمـة على لسـان شخصياته فقوت القلوب تخاطب الامير غانم بقولهـا (١٤) ٠

لفـرط الاسى قلبى يذوب وهـل يعنى
نواحى وصبرى زال من شـدة الحـزن
بكيت على نفسى وزاد تأسـفا
لمـا بى ولى قلب من الهم فى شـجن
عتبت عـلى الدهـر الخـؤون لأننـى
بكيت دمـا لـو كان سفك الدما يغنى
أرى العيش فى الدنيـا كأحـلام نائم
فلذاتهـا تقضى وأقـدراهـا تضنـى

شكوت الى دهـــرى عظيم مصيبتــى

فأصبح عنى نائيا ما لثـــا أذنى ؟

بل ان الكاتب كثيرا ما كان يعمـد الى تبادل الشخصيـات للاقـــوال التى تجرى حكمة بين الناس (١٥) :

صالح : فاصبر لهـا غير مختـال ولا ضجـــر

فى حـــادث الدهـر ما يغنى عن الفكـــر

غـانم : ومن العجيب من القضــاء وصـــنعه

مـــوت اللبيب وطيش عيش الأحمـــق

صالح : هى النفس ما حملتهــــا تحمـــل

وللدهـــر أيـام تجـــور وتعـــــدل

وعاقبة الصبر الجميل جميلة وأحسن أخلاق الرجال التفضل

ولاعار ان زالت الحر نعمـــــة ولكن عـــارا أن يزول التفضل

وفى النهاية فاننــا نستطيـع أن نقـول انه مهمـا كـان لاسلوب ألف ليلة وليلة من أثـــر سيىء فى تهدئة الحوار ، فانه كان لطبعها ونشرهــــا أثـــر جيـد فى خلق هذه الحركة المسرحية الجديدة والناشئة فى بيئتنــا . ويكفينـــا أن الكاتب استطاع أن يحصـــل على قصـــة صالحة للتناول المسرحى ٠ نعم انــه التناول الضعيف ، ولكن هــذا ما كنـــا نود تحقيقه فى تلك الحقبة من الزمان ٠

هوامش الفصل العاشر

(١) ألف ليله وليلة ، المجلد الاول ، ص ١٤٦ ٠

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ ٠

(٣) المسرحية ص ٣ : ٤ ٠

(٤) بدأت الحكاية فى ألف ليلة وليلة ، بوفاة والد الامير غانم ، الذى خلف مالا وفيرا ، ثم سفره الى بغداد للتجارة الى أن قام بتشييع جنازة صديقه التاجر ٠٠٠ انظر ص ١٤٦ من المجلد الاول ٠

(٥) المسرحية ، ص ٥ ٠

(٦) المسرحية ، ص ٨ ٠

(٧) المسرحية ص ٨ : ٩ ٠

(٨) المرسحية ص ١٠ : ١١ ٠

(٩) المسرحية ص ١٢ ٠

(١٠) المسرحية ص ١٦ : ١٧ ٠

(١١) المسرحية ، ص ٢٠ : ٢١ ٠

(١٢) المسرحية ، ص ٣١ ٠

(١٣) المسرحية ، ص ٦ ٠

(١٤) المسرحية ، ص ٧ ٠

(١٥) المسرحية ص ٢٥ ٠

الفصل الحادى عشر

صنـــوع ودوره الريادى

أولا : الدرتين (الضرتين)

حاول يعقوب صنوع من خلال كوميدياته أن يقدم لنا نقدا اجتماعيا هادفا . ولقد وقفنا على كثير من هذه المحاولات فيما مضى من فصول . بيد اننا نريد أن نقف معه عند مشكلة من المشكلات الاجتماعية التى أرقتـه ، تلك هى مشكلة تعدد الزوجات ، التى كانت وما زالت من المشكلات التى يعـانى منها مجتمعنـا العـربى حتى الآن .

قدم لنا صنوع هذه المشكلة فى مسرحية من فصل واحد قسمه الى عدة مناظر أو لوحات ، وهى مسرحية (الدرتين) أو (الضرتين) .

كان الرجل صادقا فى دعواه ، وصادقا فى احساسه بالمشكلة ، وصادقا فى رغبته فى القضاء عليها . ونحن منذ البداية أحسسنا أن المؤلف نقل مشهدا من واقع الحياة ، ولم يكن له الا فضل توزيع هذا الواقع على شخصيات تتحـاور وتتحدث . وذلك فى حديث مباشر صريح . انه اراد أن يعكس ما فى الحياة عكسا مباشرا . وفى هذا منافاة لطبيعة الفن يقول هوجو : « اظن أنه قد قيـل : ان المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة ، الا أن هذه المرآة اذا أريـد بها أن تكون مرآة عادية .. لها سطح أملس مستو ، لما أمكنها أن تعكس لنا الا صورة فقيرة للأشياء . صورة ليست محجمة ، صادقة لكنها صورة لا حيوية فيها . فمن المعـــروف أن اللون والضوء مفقودان فى الصـورة المنعكسة ، البسيطة ، ولهذا وجب أن تكون المسرحية مرآة بؤرية – أى تجمع الاشعة الملونة ، وتكثفها ، بدلا من أن تجعلهـــا ضعيفة واهية . مرآة تجعل من الشعاعة ضوءا ، ومن الضوء منارا . ومن هنا فقط ، نســـتحق المسرحية أن تكون فنا » (١)

والمتصفح لهذه المسرحية يحس أنه امام عدد كبير من الجزئيات التى لا تربطها رابطة . المهم أن ينقل الكاتب صـــورة من الواقع الكئيب الذى يعيشه من آمن بتعدد الزوجات ، لينفر من هذا السلوك ، ثم انه بعد ذلك كله ينهى مسرحيته على غرار كل مسرحياته نهاية ســـعيدة مصطنعة ، واحس هو بهذا الاصطناع . ومن ثم فقد علل لهذه النهاية ، بأنها حدثت

من أجل حشود المتفرجين • فكأن من حق المتفرجين ان تنتهى المسرحيات بالنهاية التى تسعدهم وتريح أعصابهم • وكيف يسمح الكاتب لنفسه بأن تكون مسرحيته نابعة من رغبة الجماهير ، دون أن تكون منسجمة مع الحركة الداخلية فى مسرحيته •

والحق أن المسرحية كانت بلا حركة داخلية ، تؤدى ، بالفعل ، الى نهاية حتمية • ومن ثم فان أى نهاية من الممكن أن تكون نهاية لها ، ان للمسرحية ذات المستوى الفنى الرفيع « حركة ايقاعية ، يمكن تسميتها بحق حركة موسيقية • ففى المقدمة ، وفى تطور الموضوع ، وفى الصعود الى ذروة الفعل ثم الهبوط الى الخاتمة ، وفى كل تكرار للباعث الأصلى ، ادراك بوجود تأليف انسجامى » (٢) •

ولم نعثر على مثل هذه الحركة الايقاعية فى هذا العمل الذى قدمه صنوع • فكل همه أن ينقل لنا صورة حرفية تنفر من سلوك الجميع بين الزوجات انه أراد أن يحاكى الحياة بكل ما فيها • وكان على صنوع أن يتذكر دائما « أن المسرحية ليست - بحال من الأحوال - محاكاة للحياة، صورة منها ، ولكنها جوهرها ولبابها ، فيجب أن نركز كل ما هو هام فيها ونكثفه وكل ما هو ضرورة » (٣) •

رأينا ان الانسان فى هذه المسرحية يتحرك حركة عادية • ويواجه مشكلاته بطريقة خالية مما يمكن أن نطلق عليه (الصراع الفنى) ذلك الصراع الذى لن يتأتى الا بتوفر العناصر الأساسية « فى كل عمل يحمل الطابع الدرامى وهى : الانسان والصراع وتناقضات الحياة » (٤) •

رأينا الانسان فى هذه المسرحية فى صورته العادية خاليا من أى صراع ، ولم ينقل الينا الكاتب أى تناقض نحس معه أننا نتحرك أو اننا نحاول اكتشاف شىء والوقوف على اسراره ، تمهيد لاتخاذ موقف أو تعديل سلوك • ذلك أن كل ما سرده فى مسرحيته منقول من الحياة ، ومعروف للجميع • ولم يزد دوره عن دور الواعظ الذى يذكر مستمعيه بالحلال والحرام • والحلال والحرام معلوم للجميع ، ولم تؤد كثرة التذكير الى اقلاع الناس عن كثير من العادات التى يناضل الواعظون من أجل القضاء عليها • وقد يكون للموقف الدرامى الذى يعيشه الانسان فى الحياة أثره الكبير فى تحويل سلوك الانسان وتنقيته كبر من دور الواعظ فى مثل هذا التحويل •

نحن نحب أن نرى الحياة منقولة الينا ، ولكى يكون النقل فنيا ، ينبغى أن لا يكون حرفيا · ولكن النقل الذى قدمه صنوع كان نقلا حرفيا ·

تبدأ المسرحية بهذا الحديث الطويل الذى قدمت به (صـــابحة) – الزوجة التى تضررت بزواج زوجها – بين يدى المنظر الاول · وهو حديث طويل جدا ، بسطت فيه (صابحة) ، ما يؤرقها ، وعددت فيه محاسنها ، وأطلقت لسانها بالتوعد ، تماما مثلما يحدث كل يوم ، عندما يتزوج الرجل بأخرى · تقول صابحة : (٥)

« أما واللهى كلما بافتكر كلما عقلى ما بيجنن · قال بده يتجوز على واللهى ما يستاهل محبتى فيه · أما احنا يانسا عبطه ، اللى بنآمن فى الرجال · والحق على أنا اللى ما انبستطش وانا صبيه · يعنى الضبط نابنى منه آيه ؟ هم الرجال يطمر فيهم ؟ لاه لاكن أنا برده صابحة ؛ وان ماصبحتش عيشتهم زى الزفت ما ابقاش انا شاربه من لبن أمى · معالهاش من صبر نال ، ولو ان الصبر موش فى محله · لان انا مثلا بقالى خمسة عشر سنة متجوزه الملك زى ما بيسموه بنى شداد أصحابه ، ومريحاه على مراده من كله وما أخلهش ناقص له حـــاجة · يدخل يلاقى بيته نضيف ظريف وحلته على النار دياكل ويشرب وينبسط أربعة وعشرين قيراط · ومع دا كله قال يروح يتجوز على يعنى أنا موش مكفياه ·· ادينى أنا مشـــالله طول وعرض · واللهى انا لما احط الملاية على رأسى واتزوق وانزل الغورية اشترى لى دراعين بفته ، تبقى كل الناس تبص لى وتقول دى جارية بيضه متخفية · والتجار يبقى بدهم يوهبوا لى الدكاكين بللى فيها على نظرة واحدة · أما صابحة بنت حره واللهى يا خسارتى فى الحشاش دا اللى ما يعرف مقامى · أما أنا أفرجه مكر النساء · اهو جاى اسكتى يا بنت » ·

وبانتهاء هذا المونولوج ينتهى المنظر الاول · وفيه تعرفنا على المشكلة التى سوف تتناولها المسرحية · ولم تكشف فى هذا الحديث شيئا جديدا كل ما فيه كلام مكرر نستمع اليه كلما مرت بنا حالة شبيهة بحالة (صابحة)·

وفى المنظر الثانى ، يحاول (الملك) زوج (صابحة) استرضاءها ، بشرح قصده من الزواج · ان الزوجة الجديدة (فطومة) ما أراد الارتباط بها ، الا من أجل راحتها ، وستستمر هى ربة البيت الأمر والنهى بيدها وستكون (فطومة) دائما فى خدمتها وبين يديها ·

وفى المنظر الثالث تواصل (صابحه) حديثها المنفرد ، متأمله فى كلام زوجها السابق ، ولكنها صممت على التنكيل بـ (فطومة) ٠

وكان المنظر الرابع مرحلة أنتقالية اكتشفت فيه الزوجتان كل منهما الاخرى ٠ وكل منهما أخفت تحت هدوئها المصطنع ثورة عارمة ٠

وفى المنظر الخامس : انفردت كل منهما بالأخرى ، بعد أن غادر الزوج المنزل ٠ ثم كان حديث عن الطريقة التى تم بها الزواج الجديد وبدأت الازمة بمحاولة الزوجة القـــديمة شرح الدور الذى ينبغى أن تؤديه الجـــديدة فى المنزل : (٦٢)

صـــابحة : بقا انتى عارفه شغلك ايه هنا فى البيت دا ؟

فطـــومه : آكل واشرب وانكسى واخدم على سيدى الملك ٠

صـــابحه : لا خـــدامة الملك دى على ٠

فطـــومه : بقا مانيش رايحه اخدم على حد ٠

صـــابحه : لا دانتى غلطانه لان الملك قال لى انه اخدك بالعنية لى أنا

فطـــومه : وانا رايحه اعمل لكى ايه ؟

صـــابحه : تخدمى على وتكنيسى وتطبخى ٠

فطـــومه : يوه ٠ لا هوا اتجوزنى على شان كدا ؟

صـــابحه : امال ايه انتى فاكره انه اخدك على جمالك ؟

فطـــومه : معـــلوم ما نيش صبيه بسم الله مشـــا الله ٠

صـــابحه : ليـــه وأنا عجـــوزه ؟

فطـــومه : (فى نفســـها) دى بدهـــا تجر شـــكل امـــا مع مين (الى صـــابحه) ومين قال لك انك عجوزه دانتى شـــبه العشرين ٠

صـــابحه : (فى نفسها) لا دى ما هيش ســـاهله لاكن باذن الله اغلبهـــا ٠ (الى فطـــومه) الملك غاب يا ترى ماله ؟

واضح هنا أن الكاتب وحتى المنظـــر الخامس أى المنظـــر قبل الأخير ، قد أجـــل اصراع ولم ينفجر الموقف بعـــد ٠ ربما لأنـه حتى ذلك الوقت ، كانت الزوجة تخشى الى حد كبير أن تجر المتاعب على الزوج ، حتى ولو كان سلوكه

خاطئا . وربما لأن كلا منهما كانت تحاول أن تثبت للزوج انها حريصة على راحته . وربما لأن الكاتب وقف عند حد ما كان شائعا فى مجتمعه فى ذلك الوقت من رهبة للرجل ، وخوف على مشاعره .

والى هنا ، ونحن لا نحس الصراع . وما دامت هذه هى مشاعر الزوجات وقعودهن عن اشتعال الصراع ، فان الكاتب حاول أن يبحث عن وسيلة يفجر بها الصراع فى مسرحيته . هذا الصراع الذى أجله طويلا ، ومفسحا الطريق لهذه الصورة (الفوتوغرافية) التى نقلها الينا .

كانت وسيلة تفجير الصراع وسيلة فى غاية من البساطة أو قل من السذاجة بمكان لأن الذى قام بها انسان دخيل على المسرحية . لم يكن له وجود فى مانظرها السابقة . وتعرفنا عليه لأول مرة . انه (بعجر) شقيق الزوجة الجديدة . وهو الذى آزر شقيقته ، وناضل ، وأشعل الموقف .

فالشخصيات السابقة ، وهى الشخصيات الأساسية فى المسرحية ، شخصيات ضعيفة متهالكة ، لم تقو على اتخاذ القرار وتنفيذه أو هى شخصيات لم تقو على حمل الصراع والمضى فيه الى نهايته . انها الشخصيات التى تنتظر ثغرة ، ثم تنطلق منها الى تنفيذ أغراضها ومآربها .

وظهرت الشخصية الجديدة ، شخصية (بعجر) ، وبدأ بتهنئة شقيقته على هذا الزواج ، الذى علم به مؤخرا من الزوج ، نظرا لغيابه عن المنزل أثناء عقد القران .

ولما كانت الشخصية الجديدة هى الشخصية التى ادخرها الكاتب لتفجير الصراع ، وتوضح الأذى الذى يلحق بالزوج نتيجة ايمانه بتعدد الزوجات ، فان هذه الشخصية لم تدخر وسعا فى النفاذ الى اشعال الموقف بسرعة ، وبطريقة ساذجة أيضا : (٧)

بعجر : (يدخل يطبل ويجلس بالقرب من اخته) قولوا معى يا محلا اجتماع الحبايب .

صابحه : احنا مانعرفش نغنى .

ملك : قول انت وانا أجاويك (الى صابحه) يعنى يا صابحه ماكناش

بنغنى سوى ؟ والنبى تقولى معـاه على شان خاطرى ٠

صـابحه : طيب قول يا سى بعجـر ٠

بعجـــر : (يغنى وهم يردوا المذهب) بس يا خساره ان الوليـه العجوزه دى حسها وحش وبشع وبتخصر المذهب ، لأن المذهب كان رايح على طحـله جابتوا على ابو زعـبل ٠

صـابحه : بقا انا وليـه عجوزه وحسى بشـع وانت اللى حسـك مطرب دانتا غلبت البجعه ٠

بعجـــر : والله ما بجعه غيرك انتى يا مرا يا كركوبه ٠ قال بتعرف تنكت ٠ يخس ربنـا ينكد عليهـا ٠

فطـومه : بس يا واد اختشى دى مراة ولازم نعتبرها ٠

بعجـــر : نعتبر درتك اللى واللهى ان ما سبتك على عقلك لانعل خاشها ٠

صـاحبه : تنعل خاشى أنا ؟ (الى ملك) انت جايب اخو مراتك ومسلطه على ؟ واللهى اموته واموت فيـه (تمسك بعجر من خناقه) لما فرجك البجعه ونعـل خاشى ٠

وهكذا بلغ الصراع ذروتـه فى المنظر الأخير على يد (بعجـر) ، وأصاب الزوج ما أصابه من خنق زوجتيه : (صابحه) أرادت أن تفقـأ عينيه ، و (فطومة) أرادت أن تقلع شـعر ذقنـه ٠ وفى النهاية طلقهما هربا من هذه الحيـــاة التى لا تطاق ٠

وبعد هذا العـرض المباشر ، الذى يمكن أن يحـدث لأى انسان يتزوج باثنتين ، يجرى المؤلف على لســان الزوج هـذا الحديث الفردى بطريقة ادخل فى السطحية ، وأقـرب الى استخلاص العظمة والعبرة : (٨)

ملك لوحــده :

ادينى فضلت جلجل يا غـزالى لاقديمه ولا جديدة ٠ ما لك حرية نفسى واللهى ما فى زى الحريه ٠ الشر دا ردى يبقـا الانســان مذلول ٠٠ وليه ٠٠ ما فيش زى العــازب يا محلا عيشته لا عنده حـد يقول له كنت فين ولا رايح فين ٠ اما بردى انا لابد انى اتدبق لى على بنت حـلال ولا اتجوزش عليها لان اللى بـده يجعل عيشته نكد يدخل على امراته دره ٠

وكان فى امكان المؤلف أن ينهى مسرحيته عند هـذا الحد ، الا أن النهاية السعيدة كانت دائما تلاحقه • لذلك فان الزوجة الأولى عادت الى زوجها من أجـل الجمهور المشاهد الذى شرف مسرحه • كما أنه أضـاف الى ذلك حياتها الطويلة معـه التى استمرت خمس عشرة سنة ، لتكون النهاية السـعيدة المفتعلة •

تحدثنا طويلا عن المباشرة فى التعبير فى هـذه المسرحية • فاين تكمن هـذه المباشرة ؟

تكمن هذه المباشرة فى عملية تخـويف الرجل مغبة سلوكه فزوجتـــه (صـابحه) تتحدث عن ندمهـا ، لأنها لم تفعل ما يروق لها ويحلو فى مستهل حياتها (٩) • كما كانت تتمنى أن يكون للنسـاء الحق فى الجمـع بين أكثر من زوج (١٠)

ونلمس هذه المباشرة أيضـا فى تلك النظـرة الحسية التى كانت تربط ما بين الزوجين • وهى نظـرة سبق أن تحدثنـا عنها فى أنها السبب الرئيس الذى أدى وما زال يؤدى الى تعـدد الزوجات • فكل ما يهم الزوجة أن تكون طولا وعـرضا ، وأن تكون جـارية جميلة بيضاء ، مما يؤدى الى اقبال الجميع عليها (١١) ، وهى تتحـــدث أيضا عن سـواد العيون ، وجمال الصـــدر والذراعين (١٢) •

وانعكست هذه النظـرة الحسية على الرجل أيضا • فالمهـــم المعاشرة الزوجية ، اذا ما أداها على الوجه الأكمـل لزوجاته صـح له أن يتزوج وأن يجمع وهو يحدث صابحه بقوله • (١٣)

واللهى انك بنت حلال • شوفى الاحد والاثنين والتلات والاربـــع والخميس دول لكى والجمعه والسبت نخليهم للبنت المسكينه ولا نكسرش بخاطرها •

كما تحققت أيضا هذه المباشرة فى التعبير عندما كان يسرد الحجـج التى يستخدمها الزوج عندما يتزوج من جـديد • فالزوج يبرر زواجه بأن الزوجة الجـديدة ستكون خادمة للأولى • (تبقـا خدامة رجليكى وانت تفضيلى ست بيتـــك) • (١٤)

ولكن هذه المباشرة لم تمنع صنوع من مراعاة الابعاد النفسية للشخصية المتحدثة أثناء الحوار • فعندما خرج الزوج كان لخروجه وقع مختلف فى قلب الزوجتين • الاولى تريد أن تنفرد بالجديدة ، والجديدة تريد له عودا سريعا ، لذلك فعندما قال الزوج قبل الخروج : (خليتكم بعافيه) •• أجابت (صابحه) : (الله يعافيك) ، وأجابت فطومة : (ارجع بالعجل) ١٥

وفى النهاية انها مسرحية كان لصاحبها فضل معالجة هذا الموضوع المهم فى مجتمعنا على الرغم من ضعف بنائها الدرامى •

تانيا : موليير مصر وما يقاسيه

حاول يعقوب صنوع أن يقدم لنا من خلال هذه المسرحية تلخيصا صادقا لمشكلات المسرح المصرى على أيامه ، دون أى التفات الى العناصر الدرامية والتناقضات الجيدة فى أى عمل مسرحى يقدم الى الجماهير . فعلى الوتيره نفسها التى قدم بها كثيرا من الاعمال فى ذلك القرن يلتقط طريقة القص والحكاية على السنة بعض الشخصيات بعيدا عن أى صراع حقيقى ، أو ازمة واضحة ، ثم محاولة حل هذه الأزمة ، وصولا بها الى النهاية المبنية على قالب محكم سابق . (٣٤) .

ولنحاول الآن التعرف على طبيعة هذا المسرح كما هو مثبت فى هذه المسرحية . وسنكتشف من الأسماء التى أعلنها صنوع فى مقدمة مسرحيته أنه كان يعتمد اعتمادا أساسيا على ممثلين من غير المسلمين فى الأدوار الرئيسة فمن بين أحد عشر ممثلا ، نعثر على شخصيتين اسلاميتين : الأولى شخصية (حسن) الذى يقوم بدور الخادم ، والثانية شخصيه (عبد الخالق) الذى يقوم بدور (الخليوص) . اما الشخصيات النسائية فهى من غير المسلمات ، لأن البيئة الاسلامية لم تكن لتقبل فى يسر وسهولة ظهور مسلمات على خشبة المسرح ، فى علاقات عاطفية ، ومن خلال قيم جديدة حاول أن يثبت جذورها كتاب المسرح فى ذلك الوقت ، على نحو ما أشرنا من قبل .

هذه ملاحظة سقناها من أجل الكشف عن الجو العام الذى دار فيه هذا المسرح . فاذا عدنا الى مشاعر (صنوع) رائد هذا الفن فى مصر وجدنا أنها كانت بين الاحساس بالنجاح واستشعار الخيبة والبلاء . ويكشف لنا صنوع عن الشعور الأول فى تلك المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية يقول صنوع:

« قال الشيخ المؤلف بعربيته المصريه ، الى جناب قراء روايته دى البهيه . اهديكم يا سادتى سلامى ، وتحيتى واحترامى . واتمنى لكل افندى وموسيو وسينور ، العز والهنا والسرور . وارجوكم يا اعز اخوانى ، من مؤمن واسرائيلى ونصرانى . المحشى من حبكم فؤادى ، المحبوبين عندى كأولادى أن تسامحوا كل الغلط اللى تجدوه فى دى الرواية ، وربى يرزقكم فى الملايين بالمايه . فالآن رخصوا لى أن اقص عليكم يا كرام ، ما قاسيته فى انشاء

التياترو اللى اسسته منذ أربعين عـام ، على ايام اسماعيل اللى فى ذلك الزمان كنت عنده من اعـز الخلان تـارة تضحكوا ، وتـارة تبكـو • وتارة تشكروا ، وتـارة تشكوا • من الرواية الآتى شرحها يا حضرة القارى ، ترسوا على حقيقة التياترو العربى ، وكيفية أفكـارى •

الرواية دى أمام ذواتنا الكـرام ، صـار لعبها ليلاتى مدة شهرين تمام • حتى ان اذكى الشبان على ظهـر قلبهم حفظوها ، وعملوا عليها سهرات امام حبابهم لعبوها •

فالأن سلكو ودانكم يا ابنـاء العرب ، واسمعوا روايتى المشخلعه اللى كلها طـرب • (١٦)

ولا شك ان شعور النجاح الذى خامر كاتبنا راجـع الى النجـــاح الذى اصابه فى تلك الأيام • ولكنه النجاح الذى لم يخـل من مشكلات كثيرة ، حاول صنوع بكل ما اوتى من حيلة التغلب عليهـا • بيد أن جهوده باءت بالفشل ومن ثم أغلق مسرحه بعـد افتتاحه بعامين • ومن هنا كان الشعور بخيبـة الأمـل والفشل ، الذى عبر عنـه فى صـدر الفصل الثانى من هذه المسرحية ، من خـلال حديث انفرادى :

« بيعنى ما يصحش الا واعمل تياترو لاولاد العـرب ، ما نابنى منه الا عقلى خف وبيتى انخرب • وانا كان مالى وما لدى الشبكه اللى زى الطين ، اللى ما طرح لى فيها بركه رب العالمين • كنت راجل مرتاح متهنى ، وكانت الهموم بعيده عنى • واليوم اللى دخلت التياترات ، وانشغلت فى تآليف الرويات • رفعت وانسليت ، وانتلف حالى ، وتركتنى التلافدة وتعطلت أشغالى • وبقى لى عـوازل وغدوين ، من الغـيره بالجزائد على نازلين • لكن أنا اتحمـل كيـد وغيظ الاعادى ، على شان خاطر عيون أولاد بلادى • مثلا صار لى ثلاثـة سنين ادرس بالمهندسخانه ، وجميع التلامذه منى مبسوطه فرحانه • فلمـا انشـأت التياترو العـربى الناظر المكـار ، على باشا مبارك منى غـار • خصوصـا لما أمـره افندينا يزود لى الماهية ، حالا أمر برفتى من المدارس الملكية • ما علينا ربنـا كريم حليم ، يكافى الصادق الأمين ويعاقب اللئم • احنا فى الجماعة لسا ما جوش ، ايش من عـالم زفت دول نـاس ما يختشبوش • بعثت لهم حسن يقول لهم ده جمس ، بينتظركم فى التياترو من طلوع الشمس •

ولا شك أن واحد ابن هرمه عصاهم على ، ربنا ينصرني عليه وادوسه تحت رجلى • (١٧)

ونحن نستطيع أن نكتشف المتاعب التى لا قاها صنوع من تصفحنا لهذه المسرحية • وهى متاعب متعـددة سردها فى مسرحيته سردا • ونحن مع هذا السرد لم نحس عقدة جمع حولها المؤلف الصراع • فالممثلون غاضبون على صنوع ، وأردوا أن يتمردوا عليه ، وأن يوقفوا التمثيل • وتلك هى الأزمة الرئيسة فى المسرحية • ولقد خلت هذه الازمة دون أن نحس الصراع • ففجـأة وبلا أدنى مجهـود ، يتجه الممثلون الى المشاركة فى التمثيل • انهم يشاركون فيه حتى لا يستعين صنوع بغيرهم • وهم يشاركون فيه مخافة أن تتفك رابطتهم بعد أن علموا أن بعض زملائهم قد آثر صنوع عليهم : (١٨)

عبد الخالق : (يوشوش الياس وبطرس وحنين ويقول لهم دا جمس وحبيب بكلمتين ، ميلوا راس البنتين • ويمكنهم الليله مع أصاحبهم يلعبوا بلانا ، ويغيظونا ويطلعوا جيوبهم بالفلوس مليانه • اما احنا نكتم الـدم على القيح ان كنا جدعان ، ونلعب معهم وبكره نوريهم شغل الفرسان •

لقد وافق الممثلون الغاضبون على الاشتراك فى التمثيل ، وفى نيتهم اثارة المشكلات من جديد • لذلك فقد كان طبيعيا أن يتأزم الموقف من جديد فكيف تغلب عليه صنوع •

لجأ صنوع الى هذه (الحيلة) التى يستخدمها كتاب الدراما عندما يفلسون وهى التهديد بالانتحار ، لعل وعسى يستجيب العاصون : (١٩)

جميس : يا حسن الحقنى بخنجر أو بطبنجه الحقنى ، أو هات حبل واخنقنى اموت وارتاح من دى العيشه الهباب ، لانى ما بقيتش اقدر احمل قدر كدا عذاب • يارب موته موته يارب العالمين ، اخلص بها من شبكة اللعيبين •

ولقد أصر بعض الممثلين على اثارة المتاعب ، لذلك فقد كرر صنوع رغبته فى الانتحار حسما لأى متاعب جديدة ، واجهازا على محاولات التمرد والعصيان وبذلك تحول الموقف الى صالحه : (٢٠)

جمس : طلبى فى السلاح لقتل روحى من شدة عذابى ، لانى كترت عدوينى وقلت احبابى · يا ناس انا فى عرضكم شوفوا لى موته هينة بها اموت ، والا اللى مرادكم تعملوه اليوم اعملوه بعد الليلة دى ما تفوت · ولا تشمتوش فينا العدوين ، انا بكره والله أروح عابدين · واطلب من صاحبى خيرى باشا فخر الذوات يكلم افندينا يأمر لكم بماهيات · والله دا أنا فى عرضكم العبوا يا أسيادى ، وفرحوا الاصحاب وغيظوا الاعـادى ·

كلام مباشر تـأباه طبيعة المسرح · الشـخصية المسرحية تأبى على نفسها الاستنجاد ، وطلب المعونة بوسـيلة العاجزين · وتأبى أن تكون فى موضع ضعف ، لأنها اذا كانت سليمة الرسم والتصـوير ، فرضت على خصومها من خلال المواقف التى يمرون بها استجابة وتسليما ، واذعانا ·

فالكاتب هنا آثر أن يركب الطريق السهل ، وأن يستعطفهم دون أن يدخل معهم فى نزال ·

ومن هنا فان شخصية (جمس) الضـعيفة المتهالكة ، التى تخشى تشفى الاعداء ، والفشل الذريع ، تستمطر الرحمة من قلوب الممثلين ، لتنتهى المسرحية نهاية سعيدة مفتعلة ، أو قل انهـا النهاية التى تناسب أسلوب السرد أو أسلوب الحكاية ، الذى عشنا معه فى هذه المسرحية : (٢١)

ليـزه : مسكين يابويا جمس كلامك بيقطع قلبى ، ما تخافش انا اقعد معك واصبر على غلبى · ليزه عمرها ما تخون جمس ابوها ، وان خلانها واقـاربها تركوها · دى ليزه صادقة فى محبتها ، واذا وعدت لا تخالف كلمتها ·

ماتيلده : وانا زيك يا ليزه ما اسيبوش ··

حبيـب : (يقول للجمـاعة) البنات كلهم حن قلبهم وانتم مـا ترحموش ؟ ان كان مش على شان خاطر جمس اللى ما بيشفقتش عليه قلبكم ، العبوا الليلة على شان خاطر أبناء وطننا العـزيز اللى بينبسطوا من لعبكم ··

(جميع للعيبين واللعيبات ماعدا حبيب يقولوا)

نلعب الليلة على شـان خاطر عيون مسـيو جمس ابونا ، وأفندينا والذوات والاهالى اللى بيحبونا . لان لو لم يكن اشمال انظارهم علينا ، وحضورهم كل ليله الينا . ماكانش التياترو العربى صبح وانشهر ، وخديوينا بنجاحه افتخر .

جمس : الله يحفظكم ويحرسـكم لى يا أولادى ، طالما انتم وياى ما اخافش من الأعادى .

وهكذا أنهى صنوع مسرحيته هذه النهاية السعيدة بفضل تملق الجمهور . هذا الجمهور الذى كان له الفضل أيضا فى النهاية السـعيدة للمسرحية السـابقة .

والحق أن هذه المسرحية كما أراد لهـا صاحبها حكت لنـا تاريخ مسرحه . لذلك فقد حشدهما بقطع من حوار مسرحياته السابقة فأوقفنا فيها على مسرحيـات : (كوميدية البربرى – والصداقـة – والحشـاش ، والقواص وشيخ البلد وراستور – وبورصة مصر) .

ثم كان أن اكتشفنـا أنه قـد وضـع بعض التقاليد لأول مرة فى تاريخ المسرح العربى . فقد كان لكل مسرحية اعلاناتها . ولها بطاقات دعوة للكبراء والعظمـاء : (٢٢)

متـرى : يا أبا الحسن أنا كنت فى انتظـارك ، اتحفنى يا جـدع بأخبارك . هل علقت يانعم الاعلانات ، ورمت الاوراق على الاهالى والذوات ؟

حسـن : دانا صار لى من الفجر داير ، افرق العـزايم على الدواوين والدوائر وما خليت لا حمـزاوى ولا غورية ، ولا موسـكى ولا صرافيه . الا واخبرت يهود ونصارى ومسلمين ، ان هـذه الليلة رواية جديدة يحضرها باشوات – عابدين .

ومن التقاليد التى وضعها أيضا ضرورة أن يتخلص المسرح من أسلوب الطرب الغير هادف ، تمهيدا لمواجهة مشكلات المجتمـع ومحاولة حلهـا . وقد مر بنا منذ قليل المسرحية التى حاربت تعدد الزوجات . الا أن الشىء الجديد

حقا ، هو معالجة بعض المشكلات السياسية ، التى تحتاج الى مناقشة وادلاء بالرأى . ولقد ساعد ذلك الصحوة الديمقراطية ، التى لازمت مسرح صنوع أثناء وقبل وبعد ممارسته لنشاطه . فلم يكن بدعا اذن يذكر (حبيب) أحد ممثلى الفرقة (صنوع) بهذا الدور القيادى ، الذى وان كان مباشرا ، فقد كان له صداه فى ايقاظ الوعى الديمقراطى عند الجماهير : يقول حبيب : (٢٣)

حبيب : بالله عليك ما بقتشى تكاتب لنا روايات ، تذكر فيها لفظة حرية وحب وطن ومحاربات . والاقل على التياترو العربى يا رحمن يارحيم والحدق يفهم بقى رجعنا للعبنا القديم .

جمس : كلام غريب ، يا سى حبيب . لكن مليح ، وفى محله صحيح انما كل مؤسس تياترو ومنشئ روايات ، ملزوم يتمم جميع الواجبات . واجبات معلومة عنده يا حبيب ، وهى أن القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب .

تقليد ثالث وضعه صنوع فى هذه المسرحية وألح عليه وهو ضرورة أن يحفظ الممثل دوره حفظا جيدا . وفى استعراضه لبعض المسرحيات القديمة التى أخرجت ومثلت رأينا نماذج من هذا الحفظ الذى تبارى فيه الممثلون :(٢٤)

اسطفان : كلام طيب انما احنا الليلة عندنا لعب كوميديات عديدة ، لعبة الحشاش ولعبة البربرى واللعبة الجديدة . وهى كوميدية البورصة المصرية ، كوميدية صغيرة ومعانيها بهية .

عبد الخالق : انا حافظها على ظهر قلبى يا اسطفان .

اليأس : وانا اتعلمتها على الغيب يا اخوان .

بطرس : أنا ماليش فيها الا صفحتين يا جماعة ، أتعلمهم لكم فى ربع ساعة .

متـرى : فى اللعبة دى دخولكم قليل يا جدعان ، والرك كله على انا واسطفان .

عبد الخالق : عارفينكم ياخى ماهرين شطار ، تحفظوا دروسكم زى النار . انت يا مترى يا بوعين كحيلة ، لك فى لعبة البورصة مقالة جليلة .

بطـرس : ودى مقالة كلها قوافى ٠

اليـاس : مترى يحفظها لان فكره رايق وذهنه صافى ٠

متـرى : يعنى بتتقلسوا على طيب أنا الخـزيكم ، لان ما حدش مثلى يحفظ العابه فيكم ٠

وجمس يريد دائما أن يطمئن الى حفظ الجميع أدوارهم ٠ لذلك عندما لاح فى الافق أن الممثلين لن يحضروا (بروفات الرواية) الجديدة ، وكان عليه أن يخـــتار للبرنامج بعض الروايات القديمة اجتمع بنفسه الى حـــفظ أدوارها ٠ وها هو يثنى على ماتيلده وليزه لحفظهما أدوارهما فى مسرحيتى البربرى والصـداقة : (٢٥)

جمس : عفارم يا ماتيلدة فكدا اذا عصيوا الجماعة اليـوم ، نلعب كوميدية البربرى وما ينوبهم الا الاحتقار واللوم ٠

ليـزه : ونلعب كوميدية (الصداقة) أم خمسة اشـــخاص ، اللى انبسطوا منها العام والخاص ٠ انا العب فيها ستى ورده ، عارفه الدور من راسى زى القرده ٠ اقوله لك يا افسيو جمس انت تعرفه ، لكونك كاتبه ومؤلفه ٠

جمس : طيب سمعينى يا ليزه ، جزاكى الله خير يا عزيزه ٠

ونحن نعتقد أن ذلك تقليد محمود فى ذلك الوقت ، على الرغم من أن شخصيات (صنوع) أقرب الى النمطية منها الى الشـــخصيات الحية المتحركة ٠ ذلك أن البيئة المسرحية بمفهومها الغربى كانت جـــديدة ، وفى حاجة الى صقل ووضع قيم جديدة يسير عليها الممثلون ٠ نقول ذلك بغض النظر عن الاتجاه المسرحى الجديد الذى ينادى بحرية الممثل فى تشـكيل دوره ، وتغيير أدائه كلما دعت الحـــاجة الى ذلك ، بل ان هذا التغيير قد يحدث من ليلة الى ليلة ٠ ونحن وان كنا مطمئنين الى ذلك الاتجاه الجديد ، بعد أن قطع الممثلون شوطا كبيرا فى تثقيف أنفســـهم ، الا أننا فى الوقت نفسه نؤيد ما ذهب اليه صنوع ، لأن الممثلين كانوا فى حاجة ماسة الى مثل هذا الحرص نظرا لضآلة ثقافة بعضهم ، وفى مقدمتهم الشخصيات النسائية، تلك الشخصيات التى تعلمت القراءة والكتابة على يد صنوع نفسه ٠

تقليد رابع وضعه مؤسس المسرح فى مصر ، وهو أن الاخراج والتمثيل عنصران أساسيان الى جانب عنصر التأليف • فعلى الرغم من أنه هو نفسه كاتب روايات مسرحه ، لم يزعم أيضا بفضل للتأليف على التمثيل • وتلك قضية طال حولها الجدل منذ القدم ، وهى : هل المسرحية من حيث نص أدبى مكتفية بنفسها أم من الضرورى تمثيلها • ولقد أجاب عن هذا السؤال ارسطو فى كتابه فن الشعر ، ففيه كثير من النصوص التى ترى أن النص المسرحى يمكنه أن يكتفى بذاته منها :

* « يمكننا أن نتأكد من أن قوة المأساة يمكن الاحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين »

* « ينبغى أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع الى القصة حين تروى – دون مساعدة العين – يرتجف هلعا ، ويذوب شفقة لما هو واقع »

* « أن المأساة – كالشعر الملحمى – تحدث أثرها حتى بغير الحركة ، فمجرد القراءة ليكشف عما بها من قوة »

ويطول الحديث لو أننا حاولنا التحدث عن هذه القضية (٢٦) ، الا أن أصحاب الرأى القائل بضرورة تمثيل المسرحية كى يكتمل تشكلها الفنى على خشبة المسرح أكثرية • ومن هؤلاء القائلين يعقوب صنوع • وهذا يكشف لنا فى الواقع – عن رهافة حس ، وثاقب نظر فى عالم المسرح الجديد على البيئة المصرية • ولقد أكد على هذا المفهوم فى هذه المسرحية كما هو واضح من هذا الحوار : (٢٧)

اسطفان : واسماعيل باشا وخيرى باشا وعمر باشا اللطيف ، قالوا له برافو يا موليير والله تاليف ظريف •

مترى : انما رئيسنا جمس ربة التواضع والاحتشام ، ما يحبش أحد يمدحه ودائما يقول لذواتنا الكرام • كتابة الكوميديات ماهيش شطارة ، والشطارة لعبها امامكم يا ابناء الامارة • والكلام ده وصلوه لافندينا ، وده سبب محبة الخديوى فينا • آهو اعطانا مجانا تياترو الازبكية ، واللى بيحضروه ليلاتى الذوات من عابدين والاسماعيلية •

ولقد سجل صنوع تقديره للممثلين فى موضعين من هذه المسرحية ٠

الاولى : عندما تحدث حسن عن تضحيات صنوع المالية (٢٨)

حسن : ٠٠٠ دا راجل الشـهادة لله قلبه رءوف ، تارك لنا ايراد
التياترو وبيطلع من عبه المصروف ٠ تراه يلاطف مزاجنا
كبير وصغير ، والحال اننا اشقياء وهو وحده الامير ٠

والثانية : عندما أنعم عليه الخديوى بهبة مالية قام بتوزيعها على الممثلين لأن جمال العرض راجع الى التاليف والتمثيل (٢٩)

حنين : هو حد فى الدنيا يلعب بلاش ؟

حبيب : ليه ياحنين تنكر الخير ليلة ما لعبنا فى قصر النيل ، وتشرف
جمس بلقب موليير ٠ لما كوميدية القواص وشيخ البلد وراستور
عجبوا خديوينا اسماعيل ٠ المايه جنيه الى جوله من افندينا
انعام ، فرقها كلها علينا بقى حـرام نتكلم فى حقه ردى
يا خسيس ، والله اذا سابنا جمس مانجد مثله رئيس ٠

حاولنا فيما مضى الكشف عن التقاليد التى أرساها صنوع فى مسرحه ورأينا انها تتمثل فى :

* الاعلان عن العمل المسرحى ، واستخدام بطاقات الدعوة ٠
* مناقشة العمل المسرحى لمشكلات المجتمع ، واهتمامه بالنواحى السياسية :
* ضرورة حفظ الممثل لدوره واتقانه لادائه ٠
* التمثيل والاخراج لهما مكانتهما قبل التأليف ٠

والآن نريد أن نقف على المشكلات الكثيرة التى واجهت انشاء هذا المسرح كما هى واردة فى هذه المسرحية ٠

فى مقدمة هذه المشكلات ، مشكلة التمويل ٠ وهى مشكلة مازالت قائمة حتى اليوم ٠

واجهت هذه المشكلة مسرح صنوع بعنف ، وقد يكون لهذه المشكلة دخل فى اغلاق صنوع لمسرحه الى جانب عوامل أخرى ٠ ولقد أرقت هذه المشكلة الرواد الذين اعتمدوا الى حد كبير على امكاناتهم المادية الخاصة فى انشاء

مسارحهم والدعوة لها « بدءا من مارون النقاش الذى قدم مسرحيته الاولى « فوق مسرح مرتجل هيأه فى بيته فى بيروت عام ١٨٤٨ ، أمام نخـــبة من المتفرجين اختارهم من القناصل الاجانب والوجهاء من أهل البلد » (٣٠)

وعلى الرغم من أن الدخول الى المسرح برسم معلوم ، الا أن هذا الرسم لم يكن كافيا · لذا فان المشكلة الاساسية التى وقعت بين صنوع وفرقته انبنت على رغبة هؤلاء الممثلين فى أن يكون لهم مرتبات شهرية شأنهم فى ذلك شأن بقية الموظفين : (٣١)

اسطفان : ·· اللعيبين ، بدهم من الميرى تعيين ماهيات · والا مايلعبش
منهم لا كبير ولا صغير ، لان اللى بيدخل لهم من التياترو
ماهواش كتير ·

ولكن كيف السبيل الى هذه المرتبات ، هذا ما لم يوفق فى الحصول عليه صنوع لذلك فانه يقول فى هذه المسرحية : (٣٢)

جمس : ··· يارب موته يارب العالمين ، اخلص بها من شبكة اللعيبين
بس من بيت أبويا اجيب لكم ماهيات يا اخواتى ؟ يعنى مدخول
التياترو بيروح فين مش بفرقه عليكم ليلاتى ؟ وده ما عدا اللى
بصرفه من عبى ، بقى انعم عليه بموته ياربى ·

وعلى الرغم من الاهمية الكبرى التى أولاها صنوع عمل الممثلين ، جـر عليه هؤلاء الكثير من المشكلات · وأثاروا الكثير من المتاعب · وتلك كانت هى المشكلة الثانية التى أطلت برأسها فى دنيا مسرح صنوع جنبا الى جنب مع المشكلة المادية ، وأعنى بها مشكلة التمثيل والممثلين ·

وفى مقدمة هذه المشكلة عدم اقتناع الممثلين بأهمية الدور الحضارى الذى يؤدونه للبيئة العربية · نعم ان مهنة الممثل البشرى كانت جديدة على بيئتنا ولكننا كنا ننتظر من هؤلاء الانطلاق مع صنوع وراء طموحاته · لقد استسلم هؤلاء الممثلون لطغيان المجتمع الذى حاسبهم محاسبة عسيرة · وأصبحت مهنة التمثيل بالنسبة لهم كابوسا مخيفا · (٣٣)

متـرى : ··· ياما اشقى عيشة اللعيبين · دول يا اخواتى غلبانين
جيوبهم دائما فارغين ، ومع دا كله محسودين اذا مشيو فى

الطريق ، مساكين أنفاسهم تضيق • من الهوان والتهزيق •
والتنكيت عليهم والتفريق واذا واحد منهم اراد يظهر محبته
والوداد ، لمن يعزه ويريده الفؤاد يقولوا له احنا فى التياترو
يا واد •

تلك هى نظرة المجتمع الى الممثلين وهى نظرة جعلتهم فى مستوى أدنى من غيرهم • فمن المأثور فى ذلك الوقت أن الشهادة لا تقبل لا من (القرداتى) ولا من (المشخصاتى) • هو مجتمع ضم مهنة التمثيل الى ملاعبة القرد • ومن هنا فان هذا أثر فى نفسية هؤلاء الذين يمتهنون هذه المهنة لاول مرة • وحاولوا أن يضربوا عليها منصرفين : (٣٤)

بطـرس : ياالله بنا ياحنين يا الله بنا يا الياس ، نشوف لنا شغله بلا لعب بلا كسر راس •

والحق ان هؤلاء الممثلين الذين انتقاهم صنوع استمروا فى العمل معه ، ولكن بطريقة أزعجته فـ « الاولاد بيسوقوا عليه الشيطنة ، والبنات بتسوق عليه الدلاعة » (٣٥)

أضف الى ذلك أن العلاقات بين الممثلين لم تكن كما ينبغى ، خاصة بين الفتاتين اللتين ضمهما صنوع الى مسرحه : (٣٦)

ماتيلده : ياهل ترى كنتم تعملوا ايه تحت ظل الياسمين ؟

جمس : ما تقاطعيهاش خليها تعيد دورها قبلما يجوا اللعيبين •

ليـزه – ماتيلده يابو جمس مني بتغير ، لانى فى اللعب باعجب العالم من كبير لصغير •

ماتيلده : بقاش فى الدنيا بنت أكتر من دى قبيحة ، على رأيها أنا الهبله وهى الفصيحة • وراس بنبه ما بقيت العب ولو تقتلنى يا موسـيو جمس بالالماس • مابيعجبش غـير لعب ليزه الناس • خليها من اليوم ورايح تلعب وحدها ، وتسـلب عقول العالم بصفار خدها •

ليـزه : انا فصاحتى بتجعل وجهى مليـح ، وانت هبالتك بتخلى وجهـك قبيح •

حبيـب : دى ماهيش عيشه دا مرض وعذاب أليم ·مسكين جمس حيران بيناتكم والله العظيم على أقلها شىء حالا تفتحوا حلقكـم وتفجروا وتقبحوا ·

جمس : اسكت انا برضى اتحملهم يا حبيب ، ماتيلده ولبزه قلبهم طيب بس خلقهم قريب · يا ابنى من صبر نال ، ربنا يصبرنى على دا الحـــال · يا بنات وحياتى عندكم ، تتباسـوا وتسـامحوا بعضكم ·

وتلك أمور جعلت (صنوع) فى غاية الضيق ، لأن الفن يحتاج من الانسان الى صـفاء روح ، ونقاء فكر ، وما كانت تلك هى حـال صنوع : (٣٧)

حبيـب : (يقول الى اللعيبين) والله جمس بينكم جـيران ، واذا طاوعكم آخرته المرستان · يومى على الله لكم طلبات ، يوم بدكم فى ملبوس جديد ويوم تعيين ماهيات ودائما فى خناق

وزعيق ، ده شىء يعل ويخلى الروح تضـيق · والله لو كنت منه ماكنتش اصبر على دا الحال ، الا واسيبكم تخبطوا واطلع من باب الجمال · وفى وقتها تشوفوا ان من غير أبو جمسه ، وربنا العزيز ما تسووا ولا خمسـة ·

لقد لخص حبيب تلخيصا جيدا مشكلات مسرح صنوع فى هذه العبارة الموجـزة ·

ونحن وان كنا قد تحدثنا عن التقاليد المسرحية التى أرساها صنوع وعن المشكلتين الرئيستين اللتين واجهتا صنوع مع بداية مسرحه ، فاننـا نعترف بأن الرجل كان عملاقا فى مواجهة كل هذه المواقف ، فضلا عن أنه قد أثار الكثير من القضايا التى مازلنا نعيش معها حتى الآن · وفى مقدمة هذه القضايا المثارة فى تلك المسرحية ثلاث قضايا :

الاولى : قضية الفصحى والعامية فى العمل المسرحى ، والكوميدى منه خـــاصة ٠

الثانية : مشكلة اشتراك المرأة فى التمثيل :

الثالثة : معارضة بعض المفكرين للحركة المسرحية ، وعدم تفهمهم لها ٠

وقد تناولنا هذه القضايا بالدراسة فى مواضع أخرى من البحث ٠

وبعد فهذه المسرحية على ما فيها من ضعف فى البناء الدرامى تعد وثيقة تاريخية هامة ساعدتنا على معرفة كثير من مشكلات وتقاليد وتقاليد مسرحنا المصرى الحديث ٠

هوامش الفصـــل الحادى عشر

---

(١) الأرديس نيكول : علم المسرحية ، ص ٣٠ : ٣١ ٠
(٢) اشلى ديوكس : الدراما ، ص ٣٩
(٣) لاجوس : فن كتابة المسرحية ، ں ٢٧٩ ٠
(٤) د٠ عز الدين اسماعيل : قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ص ٥٠ ٠
(٥) المسرحية ، ص ١٧٧ : ١٧٨ ٠
(٦) المسرحية ، ص ١٨٣ ٠
(٧) المسرحية ، ص ١٨٤ : ١٨٥ ٠
(٨) المسرحية ، ص ١٨٧ : ١٨٨
(٩) المسرحية انظر ، ص ١٧٩
(١٠) المسرحية انظر ، ص ١٧٩
(١١) المسرحية انظر ص ١٧٧ ٠
(١٢) المسرحية انظر ص ١٩٧٧ ٠
(١٣) المسرحية ، ص ١٧٨ : ١٧٩ ٠
(١٤) المسرحية ، ص ١٧٨ :
(١٥) المسرحية ، انظر ص ١٨١ ٠
(١) المسرحية ، ص ١٩٣ ٠
(١٧) المسرحية ، ص ٢٠٩ : ٢١٠
(١٨) المسرحية ، ص ٢١٧
(١٩) المسرحية ، ص ٢٢٠ ٠
(٢٠) المسرحية ، ص ٢٢١
(٢١) المسرحية ، ص ٢٢١ : ٢٢٢ ٠
(٢٢) المسرحية ، ص ١٩٧ ٠
(٢٣) المسرحية ، ص ٢١١
(٢٤) المسرحية ، ص ٢٠٥ ٠
(٢٥) المسرحية ، ص ٢١٤ ٠
(٢٦) للباحث مقالة تحت عنوان : المسرحية بين القراءة والتمثيل ، بها عرض مفصل لهذه القضية ، مجلة البيان الكويتية ، العدد ٨٧ يونيه سنة ١٩٧٣ ٠
(٢٧) المسرحية ، ص ٢٠١
(٢٨) المسرحية ، ص ١٩٧ : ١٩٨ ٠
(٢٩) المسرحية ، ص ٢١٩ ٠

(٣٠) يعقوب لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ص ١١٧
(٣١) المسرحية ، ص ٢٠١
(٣٢) المسرحية ، ص ٢٠١
(٣٣) المسرحية ، ص ٢٢١
(٣٤) المسرحية ، ص ٢٠٣
(٣٥) المسرحية ، ص ١٩٨
(٣٦) المسرحية ، ص ٢١٥ ٠
(٣٧) المسرحية ، ص٢٢٠ ٠

الفصل الثانى عشر

روايــــة

الخدامـــين والمخـدمين

لمحمد عثمـــان جــلال

رواية (المخدمين) هى الرواية الوحيدة المؤلفة ، التى كتبهــا محمد عثمــان جلال بعـد طول احتكاك بالمسرح الفرنسى الـذى اقتبس ومصر عنـه الكثير ، خاصــة مسرحيات موليير الكوميدية ، وتراجيديــات راسين •

وبعـد ان اطمأن (جلال) الى رسوخ قدمه من كثرة ما اقتبس ومصر اتجه الى تاليف هـذه الروايـــة • لقـد تريث (جلال) كثيرا قبـل ان يطلع علينــا بروايته ، الا أن هـذا التريث لـم ينتج لنـا الروايــة الجيــدة ، وهو أمـر احترنــا معه كثيرا ، ولـم نجد لـه تفســيرا ، اللهم الا هـذا التفسـير الذى لـم يرتفـع الى مرتبة اليقين ، وأعنى به عـدم قـدرة (جلال) على الاحساس السليم بدرامية الحياة ، أو فقدانه القدرة على استنباط المواقف الصالحة للبناء الدرامى واستنطاقهـا • وقـد تكون أمكانيات الرجـــل فى مجــال الابداع قـد وقفت به عنـد حدود النقل والتحريف والتجويـر ، فهناك من القدرات ما يقف بصاحبه عنـد حدود التقليـد ، دون الخلـــق والابداع وقديمــا قلد بلوتوس وتيرانس عمالقة المسرح اليونانى ، الا أنهمــا فى الوقت نفســه ، لـم يتعديا مرحلة التقليـد الى الخلق والابتكــــــار الحقيقيين •

ولقـد افــاد جلال الحركة المسرحية فى مصر بهـذا النقـل والتحويـر • فاتضح شكل المسرحية الغربى أمـام كثير من المؤلفين من بعـد ، وان لـــم يستفد هو من هـذا النقـل عندما انطلق قلمه الى التأليف • ونحن هنـــا نختلف مـع الاستاذ العقــاد الذى أفاض فى مـدح (جـلال) من حيث أنـه كاتب مسرحى ممتــاز • وهو مـدح نعتقـد انه راجع الى تعصب العقــاد له ، أو قل تعصبه لمصرية الرجل الصميمة ، فهو المصرى المسلم الوحيـد الذى طال

تعامله مع المسرح مقتبسا وممصرا . يقول العقاد عن رواية (المخدمين) : « هى باكورة فى وضع الروايات المصرية ، وتمثيل البيت المصرى والمجتمع الوطنى يندر ما يقاربها فى بابها بين روايات هذا الجيل ، وبحق يسمى محمد عثمان جلال أبا المسرحيات الوطنية فى العصر الحديث » (١) .

ونحن لا نعرف من أين أتى العقاد بهذا الحكم الذى عممه . فقبل جلال كان (يعقوب صنوع) ، وكان مسرحه الذى ملأ الدنيا حركة ونشاطا وكيف يكون (جلال) أبا المسرحيات الوطنية بعد ان قدم لنا رواية واحدة مؤلفة يتيمة ؟ انه لو صح هذا الحكم ، لأمكننا أن ندعى أن (مصطفى كامل) مؤلف مسرحية (فتح الاندلس) - وهى مسرحيته الوحيدة أبا المسرح التاريخى . ويمكن لنا أن نقيس على غيره من المؤلفين ، لان المسرح فى تلك الحقبة ظهر فيه عدد كبير من المؤلفين يمسونه مسا خفيفا ثم ينصرفون عنه انصرافا سريعا .

ان الدراما « تعنى فى بساطة وايجاز الصراع فى أى شكل من أشكاله والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد . وانما يأخذ دائما فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها ، فان تبادل الحركة بينها يخلق الشىء الموجب ، ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات .

فاذا كانت الدراما تعنى الصراع فانها فى الوقت نفسه تعنى الحركة ، الحركة من موقف الى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة الى وجه آخر للفكرة . فاذا كانت طبيعة الحياة فى مجملها قائمة على هذا الاساس الدرامى فلا غرو أن تتمثل الخاصية الدرامية فى كل جزئية من جزئيات هذا البناء ، أعنى مفردات الحياة ذاتها . فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية ، بل كل نظرة وكل كلمة هى بنية درامية مهما ضؤل حجمها » (٢) لم يلتفت (جلال) الى أى شىء مما سبق : اذن فما الذى التفت اليه فى هذه الرواية ؟ .

ان (جلال) بحكم تكوينه الثقافى ، ووضعه الاجتماعى ، ينتمى الى الطبقة المتوسطة . ومن ثم فان مشكلات هذه الطبقة هى التى حفزته الى

كتابة هذه الرواية • وهذا أمر نأخذه على معظم كتاب المسرحية فى أدبنا العربى الى يومنا هذا • الكاتب لا يحس الا مشكلات طبقته ، وانما تحرك للتعبير عنها ، كان هذا التعبير المباشر الذى تحدثنا عنه طويلا • انه التعبير المباشر الذى يلتقط جزئيات من الموقف الحافز ، ثم يقوم بجمعها وضمها ، فى صور متتالية ، ظانا أنه بذلك قد قدم لنا عملا دراميا •

والكاتب المسرحى الحق ، هو الذى يرتفع فوق مشكلات طبقته ، لانه بحكم موقفه الفنى من المجتمع ، قد ارتفع الى مستوى أرحب ، وآفاق جديدة ، تؤدى به الى نظرة انسانية ، الى نظرة كلية ، لها من النضج والعمق ما يرشحها للحديث عن مشكلاتنا الانسانية الشاملة ؛ تلك المشكلات التى ما أن نقرأها ، تتغير نظرتنا ، فنعدل من سلوكنا وقيمنا ومبادئنا •

كم نحن فى حاجة الى مثل هذا الموقف الحضارى ، أو الى هذه النقلة الحضارية التى تبعد عن مثل هذا التفكير ، الذى يتحرك بنا حركة دائرية حول ذواتنا ونفوسنا • فمثل هذه الحركة يمكن أن تتجه الى مجال آخر ، وليكن الشعر مثلا • اما المسرح فانه ، وان عالج بعض المشكلات التى تهم مجموعة معينة ، أو طائفة خاصة ، بقيت لها صفة العموم والشمولية •

لقد وقف جلال فى هذه الرواية مدافعا عن حقوق طبقة بذاتها وهى الطبقة المتوسطة التى ينتمى اليها دونما مراعاة انسانية من ينتمون الى الطبقة الاخرى الادنى مستوى ، والتى أراد أن يجهز عليها مادام فى هذا الاجهاز تبصير بحقوق ومصالح طائفته وطبقته •

ولننظر كيف عالج المؤلف هذا الموضوع فى اطار من مصالح طبقته وخوفا على امتيازاتها ؟ •

تبدأ المسرحية بحديث من (البك) الذى طلب من (سالم) (المخدم) اختيار خادم صالح لـه : (٣)

ياحج سالم أنا اقريك السلام	أنت اختيارصالح كمان راجل تمام
اعمل معى معروف وخليك مستوى	وانضر لنا سقا يكون راجل قوى

يطلع القربه ويكلف لى الحمــار ويأخذ المقطفيجيب لحمهوخضار
لكن انا بدى الامانة يا جــدع ولا أحب الزور وافعال البــدع
ومرحبــا بك فى جميع ما تطلبه بس انت ساعدنى على اللىارغبه

فالبك يطلب فى الخادم القوة ، والقدرة على العمــل فى مجالات شتى • واختار المخدم الخادم (سيد) ليكون فى خدمة البك ودار حديث بــين البك والمخدم حول حقيقة هذا الخادم المختار وكيف كانت حياته ، ومــــا هو ماضيه ، وتجاربه الســابقة • البك يسأل ، والمخــدم يجيب اجابــة من يعرض بضاعته فى السوق طالبا لهــا الرواج ، وحسن الاقبال •

ان الحوار بينهمــا حوار يدور حول منفعــة كل منهمــا • البك يريــد أن يطمئن ، والمخدم يهمــه اقناعه بحسن الاختيــار • ولا يهم فى آدميــة هذا الانســان • فاذا ذكر المخــدم أنه خــدم أحــد اليهود ثــم تــرك خدمته • يتساءل البك (٤) •

بعد اليهود يا ترى مين جا خده والا فضل زى الحمار فى مدوده

وعندما حضر (سيد) طالبه المخدم بأن يقدم فروض الطاعة والولاء لسيده الجديد بادئا بتقبيل يــده • ولقــد اطمأن البك على مؤلاهــلات الخادم الجديد : أب متوفى ، وأم متوفاة ، ولا يملك من حطــام الدنيـــا شــيئا • ثــم نجــد أنــه يتعــــامل معــه منذ البدايــة وكأنه حشرة منبوذة (٥) :

ياحج سالم خد جنيه وروح معه واحفض كلامىاللى اقولهوتسمعه
سوق المؤيد فيه قمصنجى شهير اسمه عمر وله هناك مخزن كبير
هات له قميص ويا لباسوعنترى وبعد ما تقبض فلوس وتشترى
ارجع معه وادين بستناك هنـــا اعطيه انا جزمه من اللى عندنا
واديه كمان طربوش يغيرسحنته واشيعه الحمام ينضف جتتــــه

ولــم تكن الرغبة فى تغيير حال الخادم الا أثــرا من آثار المظهـــر الذى يريــد أن يظهــر به البك ، فالخادم جزء من هــذا المظهــر ان حســن حسنت سمعة البك ، واعتقــد النــاس فى غنــاه •

وكم كان الكاتب ساذجـا عندما أراد أن يكشف لنـا عن مساوىء الخدم فعملية الكشف هـذه تمت فى بساطه وبلا أى مجهـود • ان هو الا سـؤال من البك للخـادم عن الحديث الذى دار بينه وبين المخـدم ، فاذا بالخـادم ينهـال على البك باعترافـات مثيرة (٦) •

قال لى اذا أعطاك مخدومك فلوس ان كان ثمن للشمع أوحق الفنوس
والله عطالك تشترى لحمه وخضار ولا العليق اللى يجيبه للدمار
قريط على خمس الفلوس اللى معك واوعى تقول حاجه لواحد يسمعك

وان شيعوك فى البيت تجيب شيت أو حرير
ان كان قليـــل اللى انطلب والا كتير

اسعى على البقشيش من اللى رحت لـه
لابـــد يعطيك شـىء لمـا تسـالـه

مع ابنهم ان شيعوك خليك لطيف حين يدخل الكتاب خذ منه رغيف
واغويه على طلب الفلوس وسلطه اجلن اذا قابل ابــوه يورطه
لو قرش تعريفه عطاه خد ملمين هيا الفلوس امال تجى تجرى منين
وان اشترى سيدك بنفسه حاجته اوعى تجيب سيره والا تحدته
بس انت طير فى خشب وفحم كوك واوعى لنفسك ياجدع لا يمسكوك
وعور التربه وقطع فى ســـلب وكل يوم أطلع لسيدك فى طلب

البيـــك :

وانت بتى واجب عليك تعمل كده ومين يآمن بس راجل زى ده

سـيد :

ولبيه انا اعمل كده غرشى كلام ماحد يتجاسر كـذا الا ابن الحرام

فبلا أى تناقض أو صراع يصـل البك الى الكشف عن تلك المخـازى التى عرضهـا الخـادم سيد • وما هكـذا يكون المسرح ، لان الكاتب الحـق هو الذى يمر بنـا فى عـدة مواقف نكتشف بهـا ما أراد أن يكشف عنه فى هـذه

الاعترافات ، التى أدت فى النهاية الى استدعاء المخدم ، كى يعيد له الخادم ، بعد أن (فقس لعبته) على حد تعبيره وهو (فقس) تم بأوهى الأسباب ٠

وهل أدى هذا (الفقس) الى تغيير فى سلوك (البك) ؟ واقع المسرحية يقول بغير ذلك ٠ هناك اصرار من الطبقة المتوسطة والطبقة الاستقراطية على استخدام الآدميين فى بيوتهم ، وهناك استعلاء على العمل اليدوى ولو كان هذا العمل ملتصقا بالانسان وضروريا له ٠ فهؤلاء الخدم من طينة غير طينة البكوات ، انهم فقدوا آدميتهم ، وهم اشبه بالحمير ، وما على البك الا أن يذهب الى سوقهم من جديد كى يختار خادما جديدا فيه الصفات التى يطلبها البك فى خادمه (٧) :

البيك :

فى قهوة الموسكى بشوف خدام كتير ... متجمعين كأنهم موقف حمير
دايما أشوف هناك ناس من غير عدد ... فيهم برابره وفلاحين وأولاد بلد
اروح أقابل شيخهم وأسأله ... وان عجبنى حد منهم اقبله
لا عندنا بواب ولا سقا فقط ... نفضل بلا خدام كدا يبقى غلط
لازم من الخدام يشيل قفة طحين ... واذا فضى يغسل مواجير العجين
ويجيب عليقة للحمار وينضفه ... ويهز له فى التبن لما يعلفه

ويشيل لى المقطف واروح سوق الخضار
واشترى على رواقه آخر النهار

فمن الخطأ أن يبقى منزل بلا خادم ٠ تلك هى القيمة التى كانت سائدة فى ذلك الوقت ٠ انه منزل الطبقة المتوسطة الجديدة التى ينتمى اليها الكاتب ٠ ومن ثم كان على الكاتب أن يحس بها احساسا عميقا ، وان يختار هذه المشكلة الاجتماعية دون غيرها من المشكلات ثم يبدأ فى عرضها هذا العرض المباشر ٠

والواقع أننا لا نعيب هذا السلوك على (جلال) من حيث انه اختار مشكلة تؤرق طبقته ، وانما مبعث عيبنا راجع الى استهانته بمشاعر

الآخرين تلك المشاعر التى ينبغى على الكاتب الفنان مراعاتها فى كل ما يصدر عنه من تواليف . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فان (جلال) عاش الآفة التى مازلنا نعيش معها حتى الآن . فالمثقف انسان ينتمى بحكم وضعه الاجتماعى الى تلك الطبقة المتوسطة ، التى أظهر ما فيها الرغبة فى الاستهلاك . أن مجتمع المثقفين مجتمع استهلاكى بالضرورة، ومن ثم فان المثقف - عادة - ما يسعى الى استهلاك كل شىء ، والى أن يكون كل شىء طوع ارادته ورغبته . وكل ما يقف حجر عثرة فى سبيل تحقيق هذه الارادة أو الرغبة يجب تحطيمه والاعلان عنه بأعلى صوت وبمختلف الوسائل وليس ببعيد ما نعيش فيه الآن من الضجة الكبيرة حول ضعف الخدمات الهاتفية ، واختفاء الثلاجة الكهربائية من الاسواق ، واستحالة العثور على سيارة أجرة قابلة للاستعمال الفورى . انها فى عبارة موجزة مشكلة الهاتف والثلاجة والسيارة وما قد يقف معها على خط واحد .

ومشكلات من هذه . مشكلات الطبقة المتوسطة ، أو هى مشكلات الطبقة المستهلكة التى تعيش عالة على الطبقات الاخرى التى تسعى جاهدة وراء الانتاج . ومن ثم فان وسائل الاعلام تمتلىء بأشكال شتى من الصخب والشكوى : هناك المقالة ، والقصيدة ، والتمثيلية ، بل والرسم الكاريكاتورى . اما مشكلات الانتاج والمنتجين فهى فى خبر كان .

اننا نزأر ونجهر بالشكوى من سلوك المثقفين فى بلادنا ، فالى متى تظل المشكلات الانسانية معلقة ، والى متى تظل مشكلاتنا الاجتماعية الصارخة التناقض دون لمس أو معالجة ، أو عرض ما فيها من تناقضات .

كذلك فنحن أحوج ما نكون الى الحديث عن المشكلات اليومية للانسان العادى ، كمشكلة المواصلات مثلا ، ونتساءل فى هذا المجال ، هل اخذت هذه المشكلة حيزا يتناسب مع عرض المثقفين للمشكلات التى مست حياتهم . الاجابة بالطبع لا .

لقد انحدرت الينا هذه المشكلات من مجتمعات الظلم والاضطهاد التى عاشتها الجماهير لفترات طويلة .. وواصل (جلال) هذه المسيرة ، وسار على دربه كثير من المثقفين من بعد ذلك .

فاذا واصلنا مسيرتنا مع الكاتب فى الفصل الثانى من مسرحيته ، فاننا نجد انه قد كرر أسلوب الفصل الاول من عرض مباشر للمشكلة مع انحياز واضح الى بنى طبقته ٠

بدأ الكاتب الفصل الثانى بالحديث عن مشكلة المرتب الذى يتقاضاه الخادم (٨) :

البيك

طيب وكم فى الشهر ياخد ياتره

الشيخ (يسكت)

البيك

ما ترد هو انت بتسمع من وره

الشيخ

روح انت روح وانا اجيبوا واجى — مش بيتكم برضه اللى عندالحلوجى

البيك

فى البرقوقيه بالخزنفش بيتنا — طيب ما نقضى دلوقيت واحنا هنا

البيك

بدك اروح وانت بقا تبص له — ومن النصايح والكلام ترص له

أهى المهيه اربعين شهرى تمام — انا محبش يا أخى كتر الكلام

ياكل ويشرب كل يوم من أكلنا — وكسوته كل سنا من عندنا

بقاش كلام ثانى ٠

الشيخ

اقول لك علصحيح — الاربعين منك شويه مش مليح

خدام وهام سقاوهام سايس كمان — ان كان على دا ليه مبطل من زمان

تلت صنع فيديه كمان ونظلمه — كان من زمان غيرك خده وخدمه

زيده كمان عشرين واسمع كلمتى — حتى شويه تول عليه فى دمتى

ما هش وليد هلس دا رجل تمام — وانتا امير ما يعجبك كتر الكلام

البيك

طيب وحيث البيت عرفت تشيعه

والاحسن انك يا أخى تجى معه

ثم عرض الكاتب بعد ذلك لتفنن المخدمين فى جلب النقود من البكوات فوضح ان المخدم قد طلب ثمن ركوبه لتوصيل الخادم على الرغم من قرب بيت البك ٠

وأمام البك نصح المخدم الخادم بجملة نصائح معجبة ٠

ولقد كرر الكاتب نفسه مرة أخرى فى الفصل الثانى ، عندما انفرد البك بالخادم ، فوجه له السؤال القديم الذى وجه الى الخادم السابق راغبا فى معرفة ما دار بين الخادم والمخدوم ٠ ولئن حصل البك على نصائح المخدم السرية فى المرة الاولى بمجهود بسيط عندما زعم للخادم أنه مثل ابنه تماما ، فانه هنا لجأ الى مهاجمة المخدمين ، واستعداء الخادم عليهم ، بعد أن وضح له أنهم يستولون على أمواله (٩) ٠

البيك

قلت لك فض الخلاف — امشى معى دغرى وعمرك ما تخاف

أحمد (الخادم الجديد)

ما قلت لك ما قلش حاجه

البيك

ياجدع — يكفى ملاوعه فى الكلام يكفى بدع

يا هلترى انتا معى والا معه — وان قلت لى عن شىء هوراح يسمعه

مادام اكلت العيش عندى صرت لى — وصرت زى ابنى صحيح انك ولى

مخدمين ايه دول حراميه كلاب — ياكلوا شقاكم ويوروكوا العذاب

نهار ما تقبض يجى ويقطعك — وان خليت من خدمتك ما ينفعك

قاعد على القهوة ويبدر فى كلام — وان أتاه مخدوم يقريه السلام

واللى يبره بالفلوس يلسعه — ويجب تانى يوم قوام يطلعه

لجل الجعاله كل ساعة تشتغل — ويكتر الطيب ويلعب بالزغل

أحمد

والله يا سيدى كلمتك دا مليح — والله حكيته كلته برضه صحيح

تعرفش قال لى ايه لما فتنا — نهار ما جيتنا هناك حدتنا

قال اشرط القربه وخد تعميرها — وقطع السلبه وهى فوق بيرها

واسرق الرشمة وهاتها لى هنــه   لكن انا مرضتش وحياة رينــه
واعمل مع الجزاروالخضرىاتفاق   وامشى عدل فى البيت من باب النفاق

وحوش حدا العلاف ربعــه من العليــق
لكن دى سرقـــه بمثلــى لا تليـــــق

قال لــى كمـــان علبردعه ابن الحـــرام
والمرتبــه اللــى تحطهـا تحت الحـــرام

قال قطـع الابزيم واهـرى فى الطفـــر
وقـــول حمـارك جـد فى عينه ضفـــر

ودول تصليحهم يعـــوز فلوس كتـــير
لكن عرفت ان المخـــدم دا مكـــير

وانـــا بعـون الله مـا اسـمع لـه كـلام
اكلت عيشــك والخيانه دى حـرام

البيـــك

انتا بقيت ابنى كمان قول قال لك ايــه
ان كــان كلام تانى قــوام احكى عليـــه

القصــد أقــول دول للمحافظ واعلمـــه
لا جـل ما يجيب له لجـام ويلجمه

واستمر الخادم فى ذكــر تلك الا لاعيب التى يمكن لمثله أن يسلكهـــا مع سادته . والكاتب فى الفصلين يستعرض فقط هــذه الا لاعيب . أنـــه يقــوم بعمليــة سرد فقط ، كى ينتهى الى جمــع تلك الحيــل تمهيـدا لعرضهــا على الحاكم (المحــافظ) .

ليس هناك صراع ، وليس هنــاك حل نابــع من المسرحيــة ، الحـــل مفروض عليهــا من الخارج ، من قوة جديدة لا علاقــة لهـا حتى بمـــا يسرد ، اللهم الا اذا كان ما سرده (جـــلال) عريضـــة دعوى ، أو شــكوى الى الجهــات الرسميـــة .

ولقـد كان فى امكـان كاتبنـا أن يبحث عن حـل لهـذه المشكلة بـين الأطراف المشتركه فى الحوار • أو قـد كان فى امكانه ان يخـرج من عمليـة السرد هـذه باعتمـاد السـادة على أنفسـهم ، الا ان ما ذهبنـا اليه أخيرا كان فيمـا يبدو فوق قيم هـذا القـرن المستساغة •

ومن هنـا كان هـذا الحل المفروض من الحاكمين • وهـو حـل سيكون بالضرورة فى صالح الطبقة المتوسطة الوطيـدة الصلة بالحكام • وكى يكون تدخـل الحاكم حاسـما وسريعـا بحث ابن طبقـة البكوات فى تعميـم الظاهـرة (١٠) •

البيـك

بدى اشوف غير دول لكن برضهم فى المكـر والتزويـر لخرين زيهم •

أحمـد

فى الدرب الاحمر والصليبه والامام	من كان مخدم زيهم برضه تمام
قاريين على ابليس اصول البسبسه	ومكررين الشيطنه والابلسـه
وان كان بدك تشتكيهم للبليس	هناك لا تلقى أنيس ولا جليس
ويحولوك على النيابه بالعجل	وتشوف أمور هناك تقصر الاجل
واللى تقوله فى حقهم وتنعتـه	من غير شهود منين تعرف تثبته
وانهو جدع خدام على شيخه شهد	الا ترائيه فى خلاصه مجتهـد

كل ما فعله كاتبنـا عرض مخازى طبقـة الخدامين والمخدمين من وجهة نظر واحدة ، لينتهى بنـا الى القـول بضرورة محاسبة الحكومـة لهم ، وضبط أمورهم ، ووضـع لائحة تضمن حسن سير العمـل لمصلحة السـادة المعتبرين (١١) •

حيث تنتشر لايحة لطيفه موضبه   فيها الشروط موضحه ومرتبه

وهكذا فانه يمكننا القول بأنه من الصعب أن نسمى هذه الرواية مسرحية، لانهـا لـم تتعد نظم عـدة مشاهد بالزجل ، دون أن يكون هنـاك عمق أو تصويـر • فكل الشخصـيات فى المسرحية هى هى لـم تتغير أو تتحول أو تتأثـر • وهى تدلى فى الحوار بوجهـة نظرهـا التى استطاع الكاتب أن ينقل الشـاذ منهـا فى الحيـاة نقـلا حرفيا •

هى مسرحية فيهـا من الضحالة أكثـر ممـا فيهـا من الصراع • وهى أشبه ما تكون بتسجيل خواطـر رجـل تضرر من التعامـل مـع الخدم والمخدمين وحتى هـذا التسجيل خـلا من اى مفارقـة أو غرابة يمكن أن تشد انتباهنـا لمتابعـة قراءاتهـا ، ولا أقـول مشاهدتهـا ، لاننى لا أعلـم كيف يتأتى لنـا أن نخـرج مثـل هذا الزجل على خشبة المسرح •

ونستطيع أن نقول فى النهاية فى اطمئنـان ، ان هـذه المسرحيـة ليسـت ضعيفـة البنـاء الدرامى فقط ، مثل غيرهـا من مسرحيـات ذلـك القرن ، وانمـا هى لا تمت بأى صلة الى الدراما ، اللهم الا هذا الاطـار الذى صيغت فيـه ، أعنى بـه الحوار •

صحيح أن الحوار مظهـر المسرحية المادى ، والصراع مظهرهـا المعنوى الا أن الحوار الذى ننشـده فى العمل الدرامى ، هو الحوار الـذى يصعـد بنـا قدمـا الى الامام ، ويراعى فيه الكاتب أغوار شخصياته ، ثـم الحوار الذى يتلون من موقف الى موقف ، ومن شخصية الى أخـرى ، وقـد افتقدنـا كل ذلـك فى حوار (المخدمين) ، لانـه حوار توقف بنـا عنـد الشكل فقط •

واذا كان الحوار قـد صيغ فى صورة زجـل ، فان هـذا امـر سبـق أن تحدثنا عنـه فى فصـل لغة المسرح الـذى مـر بنا •

هوامش الفصـل الثانى عشر

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ، ص ٨٧ ٠

(٢) د ٠ عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، ص ٢٧٩ ٠

(٣) المسرحية ، ص ٣٣١ ٠

(٤) المسرحية ، ص ٣٣٣ ٠

(٥) المسرحية ص ٣٣٦ ٠

(٦) المسرحية ص ٣٣٦ ٠

(٧) المسرحية ، ص ٣٣٧ : ٣٣٨ ٠

(٨) المسرحية ، ص ٣٤٠ ٠

(٩) المسرحية ص ٣٤٢ : ٣٤٣ ٠

(١٠) المسرحية ص ٣٤٤ ٠

(١١) المسرحية ص ٣٤٥ ٠

الفصل الثالث عشر

مسرحيـــــة

غرائـــب الصـــدف

لسليم النقــاش

مسرحية (غرائب الصدف) من المسرحيـات التى ارتفـع مستواهـا الفنى عن غيرهـا من مسرحيـات ذلك القرن ، وان لـم يكن هـو المستوى الذى ننشـده فيمـا يقـدم لنـا من أعمـال مسرحية ٠٠٠

ففى هـذه المسرحية نجـد محافظـة سليم النقاش على وصف المكـــان والاشارة الى الزمـان فى فصولهـا الخمســـة ، كمـا جرت بذلـك عادته فى كل المسرحيات التى اقتبســـهـا أو ألفهـــا ٠

ولقـد بدأت المسرحية بداية موفقة ٠ فمن الحوار الاول نكتشـــف أننـا نركض وراء المؤلف باحثين عن الجديد فيمـا نستقبله من حـــوار وهـذا هو ما نستشفه من السطور الاولى للمسرحية (١) :

لـويزا : اربـع سنوات ولاخبر ٠٠٠

مـاريا : حقا انقطـاع اخباره عنـا كل هـذه المدة أمـر عجيب ٠

لـوزيرا : مع أنه كان وعدنى أن يحرر لى كل شهـر مـرة ، ولـم يصلنى منـه سوى تحريـر واحـد يفيدنى فيه أنه مطلوب الى الحرب ٠ وقـد طالعت الجرائد الحربية ولـم أقف لـه فيهـا على أثـر فاشتد لذلك بلبالى ٠ آه ياربى ٠

مـاريا : انى أشاركك فى حاسياتك يابنتى ٠ كذلك عاقـة أبيك الى الآن شغلت فكـرى ٠ فقـد توجه من أربع سـاعات الى دلهى ليشكو الى الحاكم عصيان العبيـد الهنود ، ولـم يرجـع بعد فأخـاف أن يكون صدفه اللصوص فى الطريق ٠

ألفريد : ماما ٠٠ ماما ٠٠٠ رجع بابا (يركض فيتعلق على عنق أبيه) ٠

فى هذا الجزء الاول من الفصل الاول تعرفنا على عدد من شخصيات المسرحية ، وأخبرنا عن بعضها الآخر ، واستدعى الكاتب الى خشبة المسرح شخصية جديدة ، وهى شخصية الوالد ، واكتشف القارىء أن الفريد طفل وهذا سلوك مسرحى لم نتعوده من قبل ، لانه كثيرا ما يطالعنا الكاتب بحديث انفرادى من احدى شخصيات مسرحيته فى مستهلها ٠

على أن الكاتب يفاجئنا بعد ذلك ببناء مسرحيته على عقد ثلاث وهو أمر يجعل القارىء أو المشاهد فى حالة من التشتت الذهنى ، تبعده عن السيطرة على موضوع المسرحية ٠ فلم يكن للمسرحية خط أساسى واضح تدور عليه ، أو قل لم يكن لها محور أو عمود فقرى يجمع شذراتها ويلحم سداها فى بناء متكامل أخاذ ٠ مما أدى فى النهاية الى تفكك أجزائها ٠

فى المسرحية عقد ثلاث تسير فى خطوط متوازية من أول المسرحية الى نهايتها ٠

منذ البداية ونحن نتعامل مع الاولى - من حيث العدد - فلويزا فتاة تعاهدت على الزواج مع البرت أمير البحر الفرنسى ، ولقد غاب عنها لسنوات أربع ، مما أدى الى تقدم (سر شارلس) (الكولونيل) الانجليزى لخطبتها ٠ (٢) الا أن لويزا كانت وما زلت على عهدها القديم وحبها السابق لامير البحر الفرنسى ٠

ومن هنا كان العهد والحب من جانب (لويزا) هو العقبة الكأداء فى سبيل اتمام مشروع الزواج الجديد ٠ وببساطه حاول الكاتب أن يتغلب على هذه العقبة عن طريق الحركة بالكلام (٣) :

لويزا : سيدى أنا أيضا أحب التصريح فأقول ان طلبك يدى أمر تحسدنى عليه حتى البنات اللواتى من أعظم منى حسبا ونسبا وحسنا ومالا ٠ وكنت أعد ذاتى سعيدة لو أمكننى الحصول على نصيب حسن كهذا ، انما قد عهدت فلا أنقض العهد ووعدت فلا أخلف الوعد ٠ وشهامتك تصادق لى على هذا المبدأ ٠

شارل : لويزا لويزا ان مقالك هـذا يوريني خسرة لا تزول الا باقترانى بك فانى كلمـا تزداد عندى معرفـة مـا انطويت عليـه من حسن الطباع وكرم الاخلاق والتهذيب ، أزيـد تمسكا بك وتشوقا لأن تكونى شريكة حياتى ٠ وما تظهرين من حفظ الوداد والعهود أحمـده ولا أحمـده : فأحمده لكونه حلية النســـا ونادرتهن ، ولا أحمـده فيك إلا لكونه يعيقنى عن بلوغ آمالى منك ٠ فتأكدى أنى أحبـك وادوم فى حبك حتى الممات ، وكـم يسرنى حفظك لوداد صديقى البرت إنمـا يالويزا البرت من أربع سنين لـم يـرد لك منـه خبـر ، ولا وقفت لـه على أثر ٠ فلو كان باقيـا على عهده لكان يراسلك ٠ وانى أعلـم أن هـذا الكلام يجرح قلبك ولكننى أرى ذاتى مضطرا للتفوه به ٠ فامـا أن يكون قتـل فى الحرب أو أنه يكون تناساك وتزوج بسـواك ٠ وكلا الامرين يمكنانك من قبول يـدى ٠٠ تأملى سيدتى وصدقى كلامى ودعينـا فى هـذه الليلـة عينهـا نتم أفراحنـا كمـا اتفقت مـع والدك ٠

حاول اذن (شارل) أن يقنـع لويـزا بقبوله بعـد لهـا ، ولمـا أحس بالاخفـاق أطلق توسلاته ٠ وكلا الاسلوبيين مرفوض فى عـالم المسرح : الحركة بالكـلام والتوسل واستمطار الحنان (٤) :

سارك : لويزا انك عاهدت البرت وحسنا فعلت ٠ انمـا مـا الفـائدة من حفظك لعهـده ، فهـا انى أتجرأ وأقـدم لك يـدى بحضرة أبيك وأمك ٠ فان تعطفت بقبولهـا اكون مديونـا لـك بالسـعادة التى أتأملهـا والا فأقطـع الرجا ٠٠٠

ولقـد تحايل الكاتب كى يجعل من حب لويزا لشارل حقيقـة واقعـة ، عندما جعل لويزا فى خطـر هى وأهلهـا ، ثـم جعل من شـارل المنقـــذ الوحيد ، الذى يستهين بالموت من أجل حبيبته وأهلهـا ٠ ولقـد نجح الكاتب فى عملية التحول هـذه ، فاذابة الجليـد لابد أن تكون من خـلال موقف تعيش فيـه الشخصيـات ٠ موقف يكشف الاخـلاص والصدق فيه والتضحية ليؤدى فى النهاية الى تضحية مماثلة ٠ لويزا تضحى بقلبهـا وتعلقهـــا السابق وشارل يضحى بحياته لانقاذ حيـاة من يحب (٥) :

شارل : لا تخافوا لا ترتعبوا ان الله معنا • أدخل يا سيدى النسا الدار ، وحصنوها جيدا ونحن نبقى هنا •

(يزيد الصياح فى الخارج)

لويزا : شارل •• (باكية) •

شارل : بالله لا تضعفى عزمى يا لويزا ، وادخلى الدار ودعينى هنا أحامى عنكم حتى أموت •

لويزا : كيف أدعك وحدك وأدخل وهل تترك الامرأة زوجها ؟ فأنا لا أفارقك أبدا ، فقد صرت زوجى بعهد الله فاما أن نحيا معا أو نموت معا •

شارل : لا يا لويزا وما الفائدة من وجودك معى هنا • ادخلى •

لويزا : نعم انى بنت ضعيفه ولا أقدر على اسعافكم بشىء ، ولكن أقدر أن أموت معك وأتمم واجباتى •

شارل : لا يا حياتى ادخلى ولا تزيدينى ارتباكا فقط اسمحى لى قبل دخولك أن أقبلك قبلة الوداع ثم ادخلى وصلى •

(يقبلها وتقبله فيغشى عليها متكئة على عنق شارل • يزداد الصياح من الخارج) •

شارل : خذ يا سيدى الجميع الى الداخل وارجع بالحال لنستعد ، فانى اسمع الصياح يزداد ويدنو منا • (اميل يأخذ لويزا والفريد ويدخل) •

شارل : على سلاحكم أيها الأبطال •

لويزا : (وهى داخلة) شارل •

وترتب على هذه المعركة أن تأصل حب شارل فى قلب لويزا ، لانه عندما ظهر البرت من جديد على خشبة المسرح ، كان الامر قد انتهى بالنسبة له • واحترم البرت نفسه ارادة لويزا ، ذلك إن المواقف الشاقة تؤدى الى صدق فى المشاعر ، ومن هنا كانت دعوتنا دائما الى أن يكون الاقتناع دائما فى المسرح من خلال موقف بعيدا عن الحركة بالكلام فأى حديث مهما علت نبرته ، واتضحت جاذبيته ، عندما يخلو من الموقف لن يستمر تأثيره طويلا •

ولقد نجح الكاتب بفضل هذه الظروف الصعبة التى مرت بها لويزا وأهلها فى أن يقنعنا بانتهاء حبها الى هذا المصير المرتبط بشارل . ولم يكن هذا الاقتناع قاصرا علينا ، وانما امتد بآثاره الى آلبرت الذى كانت قد ملكت لويزا عليه قلبه (٦) :

ضابط : مسكين يا آلبرت كم قاسيت من الأتعاب حتى اتصلت الى محبوبتك لويزا (يكون آلبرت دخل والضابط لم ينظره) ويوم وصولك يتجد الدنيا مقلوبة : الهنود عصاة ، الحريق فى بيت محبوبتك ، القتل ، والاعظم من كل هذا محبوبتك تزوجت بسر شارل حيث كانت يئست من انتظارك • مسكين يا آلبرت مسكين •

آلبرت: لا ياصديقى لا تقل هكذا فقد صدفت من أعتاض بها عن لويزا فقد صارت أختى بعهد الوداد السليم •

وهناك عقدة ثانية أحسسنا بها منذ الصفحات الاولى للمسرحية ، سارت جنبا الى جنب مع العقدة الاولى ، تلك هى المقاومة الهندية للاحتلال الانجليزى • فالامير الهندى (سنكرام سنك) تنكر فى ثياب خادم ، منتهزا الفرصة لطرد الغزاة والقضاء عليهم (٧) :

سنكرام : قد آن آن الانتقام ولا بد أن أخلص اخوتى ووطنى من رق البودية • نعم يا اخوتى اليوم يوم الخلاص ، اليوم يومنا فسنجعله يوما تتذكره الاحقاب الآتية ويقولون سنكرام خلص الوطن من العبودية والاسر ، سنكرام سنك الامير سنكرام نعم أيتها الاجيال المقبلة ، وسيكون لى على صفحات تاريخك ذكر تقشعر منه أبدان مطالعيه وترتجف فرائصهم خوفا • آه مدة مديدة من الزمان وأنا اخدم من لا أرضاهم لى عبيدا ، وأكتم امرى وأنتظر حاول الساعة فاستعدوا يا اخوتى الهنود المساكين فقريبا يأتى الوقت الذى نشن به الغارة على الأغراب جميعا ونهجم عليهم بوقت واحد من كل أطراف الهند حسبما صار الاتفاق بيننا ، ونرفع نيرهم عن عاتقنا ونكسو الأرض من دمهم حلة أرجوانية •

ونمضى مع المسرحية فنجد أن اصرار الهنود على الانتقام قد تأكد عند الحاكم الانجليزى العام (٨) :

شارل : هذا أمر من الحاكم العام به يخبرنى أنه اكتشف على بعض دسائس الهنود ، وينبهنى الى التيقظ دائما وأن لا أفارق القلعة وأن أحصنها جيدا ٠

أميل : يا لله وكيف تكون حالتنا ونحن على هذا الانفراد على مسافة أكثر من ساعة من دلهى ؟ ٠

شارل : عندى رأى وهو أننا بعد الوليمة قبل نصف الليل نرحل الى القلعة ونتحصن فيها ٠ لان الهنود اشرار لا يهابون الموت ولا عندهم رحمة ٠

ولقد صمم سنكرام على الانتقام لنفسه ولبني وطنه فى تلك الليلة التى أراد أن يظفر فيها شارل بلويزا ، الفتاة التى تعلق بها قلبه :

سنكرام : (لنفسه) اشربوا وأنا أخدمكم ، ولكن قد أتت الساعة التى بها انتم تخدموننى ٠ فلم يعد لكم خلاص من يدى فآخذ بثأري واخلص بلادى وقومى وأحصل على فاتنتى لويزا ٠ ورفاقى لابد أن يكونوا مستعدين فافرحوا وانشرحوا ٠

وسنكرام يتحدث عن تلك النار التى يحسونها ، والتى تدفعهم دفعا الى الانتقام من هؤلاء الدخلاء (١٠) ٠

سنكرام : (لنفسه) ٠٠ ظننتم يا أهل الغرب أن أولاد الهند قد خمدت نيران حماستهم ٠ لا فانتم فى ضلال ، فان نارهم مشبوبة وعظام أجدادهم فى الحادها تطلب الانتقام صارخة الانتقام الانتقام ٠

ونفذ (سنكرام) مخططه ، الا أنه قتل فى النهاية على يد البرت أمير البحر الفرنسى ٠

ونريد أن نقف عند هذه العقدة التى شغلتنا كثيرا فى المسرحية ٠ فهى فضلا عن أنها أصابت المسرحية بازد واجية ووزعت انتباهنا ، كانت من المآخذ التى تشير الى سليم النقاش باصبع الاتهام ٠

فسليم النقاش الصحفى ما كانت لتخفى عليه آثام المستعمرين واستعبادهم وهو هنا فى المسرحية يتحدث عن هذه العبودية التى أحاطت بالهنود فى عقر دارهم : (١١) ·

ماريا : انى أشاركك فى حساسياتك يابنتى · كذلك عاقة أبيك الى الآن شغلت فكرى · فقد توجه من أربع ساعات الى دلهى ليشكو الى الحاكم عصيان العبيد الهنود ، ولم يرجع بعد فأخاف أن يكون صدفه اللصوص فى الطريق ·

لقد وقف المؤلف موقفا غريبا من مشاعر الهنود الوطنية · وكان الى جانب الدخلاء من فرنسيين وانجليز · فبينما جعل (اميل) يتحدث حديث العاشق لوطنه فرنسا (١٢) ، نراه يتخيل دورا أساسيا فى خيانة الوطن يسنده الى فقير هندى باع مشاعره الوطنية ، ووقف الى جانب هؤلاء المرتزقة ، لا لشىء الا لانهم كانوا يحسنون اليه ، وهو احسان ان شئنا الصدق مستمد من مال الشعب الهندى المغلوب على أمره · وياليت هذا الفقير الخائن ، المتعاون معهم الى أقصى الحدود ، كان قريبا من أفئدتهم ، أو وثيق الصلة بهم ، أو أنهم أحسوا به كانسان له كرامته · لقد كانت نظرتهم اليه نظرة اشمئزاز وترفع عدا (الفريد) الطفل الصغير ابن التاجر الفرنسى (اميل) (١٣) :

الفريد : (يدخل) بابا على الباب فقير فاسمع بدخوله ·

اميل : ادخله يا ولدى · (فيذهب الفريد نحو الباب) ·

اميل : ياللمصيبة ·

فقير : (من الخارج منشدا) ·

احسنوا للفقرا لا تبخلوا   انما الله يحب المحسنين

وارحموا المسكين حتى تؤجروا   واغنموا يا سادتى أجرا ثمين

لقد تخلى هذا الفقير عن وطنه ، وكال المدح للأجانب ، ولم يتوقف عند هذا الحد ، بل انه خان وطنه بتنبيهه لهم مغبة ما يحدث لهم فى ليلتهم التى يحتفلون فيها بزواج شارل من لويزا (١٤) :

انى لأشكر فضلكم طول المدى — لا عاش من ينسى الجميل ويكفر
ما جئت أقرع باب مرحمة لكم — الا وأرجع منكم أتشكر
ولذاك قد وجبت مكافاتى لكم — فأنا أبوح بما رأيت وأخبر
فتيقظوا فى ذا المسا لابد أن — تجرى أمور جمة فتحذروا
لا تطلبوا التفصيل عما قلته — اخبرتكم حبا بكم فتفكروا

وعندما وقعت الواقعة وهاجم سنكرام المحتفلين طلبا للقصاص تطوع الفقير الهندى بانقاذهم (١٥) :

فقير : لويزا لويزا اتبعينى فاخلصك ٠

لويزا : كيف اتبعك ومن أين الخلاص ؟ ٠

فقير : لا تخافى قومى اتبعينى فقد حليت امك وسسل من قيودهما . فقومى اتبعينى لنلحق بهما وأنا أحمل الفريد ٠ مازال القوم مشتغلين عنا وقد وجدت طريقا خفية نهرب منها ولا يدرى أمرنا أحد ٠

لويزا : وأبى ؟ ٠

فقير : اذا وجدته اخلصه لا تفتكرى ٠

فقير : وشارل أيضا ٠ سيرى ٠

لويزا : والبرت ؟ ٠

فقير : لله امضى قبل أن يدروا بنا فيقتلونا ٠ (يحمل الفريد ويأخذ لويزا بيدها) ٠

ولم يتوقف دور الفقير الخائن عند حد تهريبهم ، بل انه دل البرت بعد ذلك على المكان الذى خبأ فيه (سنكرام) لويزا كى يقتضى منه (١٦) :

فقير : هاهم هنا اسرع ٠٠ أين لويزا ؟ ٠

سسل : انظروا ٠٠ هناك ٠٠ سنكرام ٠٠ لله أدركوهم ٠

البرت : (ملتفتا نحو لويزا) لبيك يالويزا فقد أتيت (يريد أن يذهب) ٠

فقير : مهلا يا سيدى لا تعجل ·

البرت : دعنى فلا بد لى ·· (يريد أن يهجم) ·

فقير : تأن تأن فطى ···

البرت : كيف أتأنى أراها بين أيدى هؤلاء الوحوش الضارية وأصبر عنهـا -

فقير : سيدى لا تخاطر بنفسك فاننا بغاية الاحتياج اليك · واذا تبعتهم فلا تنج وما تفعـل وأنت وحدك وهم جمع غفير ·

البرت : لا أبالى بهم ولو كانوا فوق الألوف عددا ، ولا أرتجع عنهم وأكون بهـذا المقدار ساقط الهمة · الموت الموت ولا الصـبر عنهـا ·

فقير : سيدى تمهل فأنا أدرى منك وأعلم بأحوال الهنود · فاذا كنت حقيقة تحب هـذه العائلة وترغب فى تخليصهم فدعنى أدبـر الأمور ؟ وتعال معى لاعلمك بمـا عزمت عليه وانت تساعدنى ·
والا فتضر ذاتك وتضرهم أيضـا حيث فى ضررك يعدمون حامية لهم يحتاجون اليهـا عند حلول نوائب كهـذه · فاسمع كلامى وطاوعنى فترى ماذا أفعـل وفى الليـل اخلصهـا ·

ونفذ الفقير وعـده ، فتحايل على حراس (لويزا) بالدخـول لانـه هندى مثلهم ، وأدار الخمـر فى رءوسهم ، وعندمـا اطمـأن الى فعلهـا بعقولهم أخذ (لويزا) معه · وحضر بعـد ذلك (سنكرام) الذى دخـل فى معركـة مع البرت ، استيقظ بعدهـا حرسه من غفوتهم ، ليجدوا أن أميرهم قـد قتل (١٧) ·

وهكـذا أدى النفقير الخائن دوره باحكـام لأجانب عن بلده · فعـل ذلك عن وعى (١٨) :

فقير : حيث اجتمـع شملكم الآن ولـم يعـد لى من لزوم عندكم وقـد خلصتم من كل خطـر ، فاسمحوا لى بالانصراف · وقصـدى أن أفتش عن سر شارل اذا كان لـم يزل حيـا فأخبره بأمركم يتبعكم ·

اميــل : كيف نسمح لك بالذهــاب على هذه الحال ؟ امــا انت الذى أنقذتنــا من عــدة مهالك ؟ أمــا أنت الذى خاطرت بحياتك لأجلنــا . فلا تجعلنــا بهـذا المقدار عديمى المعروف والجميل ٠

البرت : بــل تذهب معنــا الى فرنســـا وهناك تعيش عندنا على السعة والدعــة ٠

فقــير : لا يا سادتى فانى لا أحب أن أفارق أرضــا ترقــد فيهــا عظــــام أجدادى فاسمحوا لى بالذهــاب ٠

أميــل : كيف تذهب ولا تدعنا نكافيك على جميلك ٠

فقــير : ان مكافأتى وصلتنى سلفا فجميلكم سابق واعلموا أنى لــم أفعــل ما فعلت الامقابلةللمعاملة التىكان يعاملنى بها الفريد، فكان دائمــا يحسن الى حينما كنت ألتمس من بيتكم الصدقة٠ والآن ٠ أنا ذاهب وقــد وفيت ما على لكم من الدين ٠ امـــا انت يا الفريــد فداوم عملك الســابق باحسانك الى الفقير فان الله يحب المحسنين ٠ (الفقير يذهب) ٠

اميــل : مسكين من ذا يصدق انه يوجــد بين الهنود رجل كهذا ٠

لقــد أدى الفقير خدمــات جليلة لهؤلاء الاجانب عن بــــلاده ٠ ومن ثـــم فقد عرضوا عليه شأنهم فى ذلك شأن أى مستعمـــر فى أى مكـــان ـ أن يصطحبوه معهم الى بلادهم ، لعلمهم أنه خائن لبلاده ، وقــد يتعــــرض نتيجة هــذه الخيانة لا ذى الوطنيين ٠

ولكم كان الكاتب متناقضــا مــع نفســه ، عندمــا جعل حجة الفقير فى احجامه عن الرحيل حبه لارض الاجداد ٠ ونحن نتســاءل كيف وفق الفقير بين هــذا الحب وهــذه الخيانة ٠

والحق أن هــذا الخط الذى سارت فيه مقاومة الهنود ، كان كفيــلا بأن يستوعب مسرحية بأكملهــا لــو راعى الكاتب حيوية المقاومة وشرعيتهــا ٠ ولكن كاتبنــا الذى هادن الانجليز ، وكتب معظم انتاجه على أيامهم ، وصال رجــال فى الصحافة المصرية التى تحدثت بلسانهم ، ما كنــا ننتظـــر منـــه الاعتراف بهــذه الشرعية ٠

لقد حشد الكاتب مسرحيته بعقدة ثالثة تمثلت فى حب (سنكرام) (لويزا) • هذه الفتاة التى افتتن بها منذ أن التحق بخدمة أبيها تمهيدا للاجهاز على أعداء بلاده •

ونستطيع أن نتتبع خط هذه العقدة فى أكثر من موضع فى المسرحية فمنذ الصفحات الاولى نلحظ هذا الهوى (١٩) :

لويزا : سنكرام هل أحضرت كل شىء ؟ •

سنكرام : نعم يا سيدتى • (لنفسه) آه عن قريب أصير أنا سيدك وأشفى غليلى بالتملى من حسنك الفتان • آه من العشق فانه قتال •

سنكرام : آه ما بال أفكارى قلقة ونفسى مضطربة مع أنى من أبسل الرجال فى القتل • وقد تعودت خوض المعارك وشرب الدماء ولم يبق حب الانتقام فى قلبى محلا لحساسيات أخرى ، بل قد شغل بحب الانتقام وحب لويزا فتجاذباه لكنهما قد اتحدا وهذا ما يسرنى •

ولقد كشف الكاتب بهذا الحوار عن صراع استغله كثير من مؤلفى الدراما ، أعنى به الصراع بين الحب والواجب ، أيهما تفضل الشخصية : وفاءها لمن تحب ، أم اخلاصها لوطنها ، وقيامها بالواجب نحوه •

وكان بامكان الكاتب أن يبنى مسرحيته على هذا الصراع فقط • فسنكرام يريد أن يحرر وطنه وأرضه ، وفى الوقت نفسه يحب لويزا حبا عظيما • أى الطريقين يسلك ، والى أى مدى ينجح فى التوفيق بينهما ، أو أى العنصرين تكون له الغلبة على الآخر • هى أسئلة كثيرة طالعتنا اجابات لها فى كثير من المسرحيات من خلال صراع حى ، رأينا فيه الشخصية تتحرك وهى منقسمة على نفسها • ومرة نكون معها ، ومرة نكون عليها ، ومرة تثيرنا ، فتفقد توازنها على خشبة المسرح •

بيد أن كل ما رأيناه فى هذه المسرحية حرص سنكرام على الفوز بلويزا ، مع مواصلة خط النضال الذى بدأه •

وبعد ان استعرضنا هذه العقد الثلاث نستطيع أن نقول : ان أيا منها صالح لبناء مسرحية • والكاتب بهذا السلوك قد وزع نفوسنا ، ولم

نعد قادرين على الامساك بموضوع رئيس للمسرحية ، أو بفكرة تنتظمها من أولها الى آخرها ، بعد ان رأينا لويزا يتنافس على الفوز بها ثلاثة فرسان : البرت ، ثم شارل ، ثم سنكرام ٠

ولم يكتف الكاتب بهذا التمزق بل راح فى منتصف الفصل الرابع من المسرحية يبحث لـ (البرت) عن حب جديد ، فكأنه مكلف باراحة القلوب فى مسرحيته ، كل القلوب ٠ لهذا لم يكن هنالك من سبيل الا أن يربط بين قلبه وقلب سسل شقيقة صديقه شارل الذى فاز بقلب حبيبته لويزا (٢١) :

وبهذا أنهى الكاتب مسرحيته تلك النهاية المصطنعة التى تعودنا عليها فى مسرح ذلك القرن ، وهى النهاية السعيدة وكان الزواج بالجملة : تزوج شارل من لويزا ، والبرت من سسل ٠ ولم ينس الكاتب أن يدخل السرور على قلب اميل والد لويزا ، فقد عوضه الحاكم الانجليزى العام خسارته فى تحطيم منزله نتيجة هجوم سنكرام للانتقام ٠

وفى النهاية ينبغى أن نشير الى بعض السمات التى انفرد بها حوار مسرح سليم النقاش عامة ، وحوار هذه المسرحية خاصة ٠

أول هذه السمات أن الكاتب استخدم الشعر على لسان الشخصيات للتخفيف من التوتر الذى يعيشه المشاهد أو القارىء نتيجة الحوادث المفجعة التى ظهرت كثيرا فى المسرحية ، ونتيجة الجو العام الذى يوحى بالتوتر والشد العضلى والشحن الانفعالى ٠ فلقد تحدث (سنكرام) حديثا مستفيضا عن الانتقام واراقة الدماء ، حديثا زاد الاعصاب توترا ، ثم بعد ذلك كان انتقالنا الى مشهد جديد ، عبر فيه جميع الحاضرين عن سرورهم بهذه الاغنية التى أنشدوها على شكل جوقة (٢٢) :

هذا بسر ودادنا فيه انشراح فؤادنا
فزنا بنيل مرادنا وقضى الزمان بما نريد
يا من رأى شمس الجمال زفت الى بدر الكمال
هذا اقتران فيه زال عنا العنا وأتى بعيد

دارت بنـــا كاس الطــبــلا والسـعد فينـا هلــلا
فلنـا سرور أكمــــلا يا حسـنه يـوما سـعيد

سمة أخـرى ظهـرت لنـا من حوار هـذه المسرحية تمثلت فى تفـوه الشخصية التى اختارت لنفسـها طريق الفروسية بالشـعر فى الحوار ٠ فكأن الكاتب هنـا قـد ربط بين الفروسية عنـد العـرب القدامى ونظم الشـعر ، على نحو مـا كان يفعـل عنترة العبسى وغيره من الشعراء الصعاليـك ٠ وهـذا هـو (سنكرام) الذى أصبح فى المسرحية فارسـا يدافـع عن شرف الهنـود ومجدهم التليد ، يتفوه بهـذا الكلام المنظوم قبـل أن يدخل مـع (البـرت) غريمـه فى معركة حامية (٢٣) :

أين تغدو أيهـا الطفــل فهل يقصـد المـوت سوى من سئما
ستری منی شجاعا باســلا لــو تبدی لك فی الحلم لمـا
وحسامی کلمـا سقيتـــه من دم الابطـال يزداد ظمـا
وكذا النار اذا زدت لهـــا حطبـا زادت لهيبـا كلمـا

ولم يكن الحوار المنظوم من نصيب (سنكرام) الهندى الشرقى فقط ، بل ان الكاتب امتد بـه الى الشخصيـات الغربية ، فهـذا هو (البرت) الفرنسى غريم سنكرام يبارى سنكرام فى حديثه المنظوم حيث يقول (٢٤) :

أبشروا بالفنــــا فهـو منكـــم دنـــا
دونكـــم والهــــرب أو تلاقـــوا العطـــب

نحن نحن الأسـود
نحن نحن الأسـود

ولئن كان الحوار موزعـا بين الشخصيـات بطريقـة منسقة الا أننـا عـادة ما كنـا نفتقـد هـذا التنسيق عندما كانت الشخصية تخلو لنفسها فى حديث انفرادى ، قـد يطول بنـا الى صفحـات على نحو ما نجـد فى حديث (اميـل) أول الفصـل الثالث الذى استغرق ثلاث صفحات تقريبا ٠

هوامش الفصـــل الثالث عشر

(١) المسرحية ، ص ٢٥٣ : ٢٥٤ ٠
(٢) المسرحية ، انظر ص ٢٥٤ : ٢٥٥ ٠
(٣) المسرحية ، ص ٢٦٠ : ٢٦١ ٠
(٤) المسرحية ، ص ٢٦١ ٠
(٥) المسرحية ، ص ٢٧٠ : ٢٧١ ٠
(٦) المسرحية ، ص ٣٠٨ ٠
(٧) المسرحية ص ٢٥٦ : ٢٥٧ ٠
(٨) المسرحية ، ص ٢٦٤ ٠
(٩) المسرحية ، ص ٢٦٨ ٠
(١٠) المسرحية ، ص ٢٦٩ ٠
(١١) المسرحية ، ص ٢٥٤ ٠
(١٢) المسرحية ، انظـر ص ٢٥٥ ٠
(١٣) المسرحية ، ص ٢٦٤ ٠
(١٤) المسرحية ، ص ٢٦٥ ٠
(١٥) المسرحية ، ٢٧٧ : ٢٧٨ ٠
(١٦) المسرحية ، ص ٢٩١ : ٢٩٢ ٠
(١٧) المسرحية ، انظر ص ٣٠٢ ٠
(١٨) المسرحيــة ، ص ٣٠٤ : ٣٠٥ ٠
(١٩) المسرحية ، ص ٢٥٧ ٠
(٢٠) المسرحية ، ص ٢٦٨ ٠
(٢١) المسرحية ، انظـر ص ٣٠٠ ٠
(٢٢) المسرحية ، ص ٢٦٩ : ٢٧٠ ٠
(٢٣) المسرحية ، ص ٢٧٦ ٠
(٢٤) المسرحية ، ص ٢٧٨ ٠

الخـــــاتمـة

وبعد ففى نهاية هـذه الدراسـة ، سنوجز أهم ما توصلنـا اليـه من نتائج فى هـذه الصفحـات ٠

فى الفصـل الاول من الباب الاول ، وجدنـا أن رؤيـة المؤلف للمسرح بمفهومه الاصطلاحى كانت غائمـة ٠ وذلـك لاسباب منهـا : كتابة المؤلفين لمسرحياتهم فى سن مبكـرة ، واحتكاكهم القصير بالفن المسرحى ثـم انصرافهم السريع عنه ٠ وفى رأينـا أن الفترات القصيرة التى قضاها فى الكتابة كثير من مؤلفى القـرن التاسـع عشر ، لـم تكن كافيـة لتأصيل مفهوم المسرح ، كمـا أن السن المبكـرة لا تتناسب مـع القدرة على هضـم وتمثـل البنـاء الدرامى الذى يحتاج الى امكانات من الصعب توافرهـا فى هـذه السن ٠ ذلك أن لكل فن من الفنون ، ولكل علم من العلـوم عمـرا معينـا ، يبـدأ معه صاحبه فى تقديم انتاجه الثرى ٠ فالشـعر مثـلا ، كنوع أدبى ، قد يبدأ صاحبه فى نظمـه منذ ميعة الصبا ، وقـد يصـل الشاعر الى قمـة موهبته قبـل الثلاثين ، وتعيش بيننـا بعـد ذلـك أشـعاره قممـا تروى مـع الزمان ٠ وفى مجـال العلم الصرف يقدم لنـا علمـاء الرياضة أعظم نظرياتهم قبل سن الثلاثين ٠

الكتابة المسرحية أدخل الأنواع الأدبية من حيث الحاجة الى سـن متأخرة٠ قـد يحس الانسـان دراميـة الحيـاة ، الا أنه قـد يترجم هـذه الدرامية منذ البدايـة فى صورة شعـر ينطلق به قلمه ٠ أمـا المسرحية بمـا فيهـا من تعقيـد ، فان صياغتهـا تحتاج الى الدربـة والحنكة بمزاولـة الفنون الكتابية أيـا ما كانت هـذه المزاولة ، ثـم تكون البداية مـع المسرحية ٠

ان العمـر الزمنى الذى بدأ معه انتـاج هؤلاء المؤلفين لمسرحياتهم ثـم انصرافهم عن مزاولة هـذا الفن والتمسـك به أثـر فى أن لا يقـدم لنـا هؤلاء المؤلفون المسرح الذى نتوق اليه ، ولكن يكفيهم أنهم حاولوا ، ونجحوا فى محاولة الغرس والاستنبات ٠

وفى الفصـل الثانى من هـذا الباب ، حاولنـا أن نقف على الظروف الموضوعية التى أدت الى نشأة هـذا الفن فى بيئتنـا ، واستمرار نمـوه ٠ ووجدنـا أن هـذه الظروف تتمثل فيمـا يلى :

* التراث القديم ، والمتمثل فى العروض المسرحية الهزلية ، ومسرح خيال الظل ، والقرەقوز ٠

* المسرح الغربى الوافد ، منذ قدوم الحملة الفرنسية ، مع استمرار هذا التيار بعد الرحيل ٠

ونستطيع أن نقول أن المسرح الوافد مع الحملة الفرنسية لم يكن له تأثير أولا ، لقصر المدة الزمنية للحملة ، ثانيا ، لأن حاجز اللغة وحاجـــز الخوف من الغــزاة ، منعا الناس من أن يتعدى انبهارهم لمـا يشاهدون الى الممارسة والتقليد ٠

ولكن الظروف اختلفت أيام محمد على ٠ ومن جاء بعده ٠ لأن حاجز اللغة تهاوى ، وحاجز الخوف تحطم ، ومن هنـا كانت المحاولات المسرحية والكتابة والتأليف ٠

* كما أن حركة الترجمة من اللغات الاوروبية أدت الى تعديل طريقة بناء الجملة العربية ، بحيث ساعد هذا التعديل على تقبل الحوار بصورته الجــــديدة ٠

لقد تأصلت اللغات الجديدة فى نفوس الناس ، وأقبل الجميع على آدابها وتعلقت نفوسهم ،بما يقدم من فن مسرحى فى أرضها ٠

* كذلك كان انشاء المبانى المسرحية والعناية بها مدعاة الى اشتداد ساعد هذا الفن وتقبله ٠ فالمبنى المسرحى هو المعلم الذى يذكر المواطنين بأن المسرح أصبح حقيقة ، وهو خير اعلان عن قيامه ، فعن طريقة ترتبط مجموعة من الممثلين ، احست أن لها بيتا ينبغى أن تعنى به ٠

* أن التعليم من أهم العوامل التى أدت الى ايجاد الارض الصالحة لنقل مفهوم المسرح وغرسه ٠ على أن الحركة التعليمية الحديثة كانت أوضح ما تكون فى الشام ومصر ٠ وهما الاقليمان اللذان نشأت على أرضـــــهما الحركة المسرحية الحديثة ٠

ففى سوريا ولبنان خرج التعليم من اطاره التقليدى : تعلم للغات ، ومدارس للارساليات ، وتوسيع للنظام المدرسى الاسلامى على يد ابراهيم بعد سنة ١٨٣٤ ٠

وكانت حركة التعليم فى الشام حركة شعبية أكثر منها حركة رسمية ، مما أدى الى مناقشة كثير من القضايا وتفتيح للعقول ٠

أما فى مصر ، فان الصورة التعليمية اختلفت الى حد كبير ٠ كان التيار التعليمى هادئا الى أن صحت البلاد فجأة على الحملة الفرنسية ، التى هزت وجـدانها هزا عنيفا ٠ وتطلعت عقول الناس وقلوبهم الى رجـال الازهر المتعلمين لقياداتهم ٠ وتزعم المثقفون الازهريون المد الثورى ، ثم نجحوا فى تنصيب محمد على واليا ٠

وحاول محمد على بانشاء المدارس الجديدة أن يقلص من نفوذ رجال الازهر فى نفوس الناس ، لتكون له الغلبة ، بعـد أن قرر الانفراد بالحكم ٠ فانشاء المدارس الجديدة قلص من حركة الشيوخ الثقافية ٠ ذلك أن الناس اتجهوا الى المدارس الجديدة ، أو تجه بهم محمد على اليها وفى هذه المدارس تربت عقول ولاؤها للوالى ، فكأنه ابتعد بهذه العقول درجة عن أن تسير فى ركاب (هؤلاء الشيوخ) الذين كانت لهم مكانتهم فى نفوس العامة من الناس ٠ وبذلك قطع محمد على المنبع الذى يغذى الازهر ، وضمن بذلك تضـاؤل المساحة التى تنبت فيها جذور الولاء لطبقة الزعامة الجديدة فى الازهر ، بعد أن تكفل محمد على من قبل بتشتيت الزعامة القديمة ٠ ووجد الزعماء الجدد أن جماهيرهم الى نضوب ولم يبق من حولهم الا هؤلاء الناس الذين استمر تعلقهم بالازهر كهيئة دينية فقط ، ليس لها من سبيل فى الحياة الا النظر الدينى ، ومن أراد غير ذلك ، فما عليه الا أن يتجه الى مدارس الوالى ، ففيها المدارس المتنوعة ٠

النهضة التعليمية ، اذن ، نهضة رسمية ، وهى رسمية الى عهد اسماعيل ٠ وهذه النهضة الرسمية لن تؤدى الا الى الاتجاه الى المسرح الذى لا يناقش ولا يحاور ، وانمـا هو اطار مرسوم ٠

وبعد الثراء ، وبعد وجود الطبقة الجديدة حدث اهتمام بالتعليم فى مسار شعبى ، وأرسلت البعثات الاهلية الى جانب الحكومية ، ثم انزاحت الاخيرة ، ليصبح للبعثات الاهلية مكانتها ٠ ومع الحركة التعليمية الشعبية ، ومع الاحتكاك الثقافى من خلال البعثات وعودة هؤلاء ، تقبل الناس مسرح صـنوع ٠

* كما أن الطبقة الجديدة ، بما أصبحت عليه من ثراء ، بحثت لنفسها عن وسيلة ترويحية • ومن ثم كان اتجاهها الى مسرح الطرب والغناء وهذا أدى الى طبع المسرح بطابع الطرب ، ولم يناقش القضايا الاجتماعية والسياسية الملحة ، لان ذلك ليس فى صالح الطبقة الجديدة التى شجعت المسرح وأقبلت عليه •

* ولقد استطاعت الحركة الديمقراطية التى بدأت فى الظهور مع مطلع ذلك القرن ، أن تؤدى الى خلق البيئة المسرحية المناسبة عندما آمن الناس بضرورة مناقشة واقعهم ، وذلك على الرغم من أن ظروف الحياة جرفت المسرح الناشىء الى مفهوم الطرب والغناء •

واتضح لنا فى الفصل الثالث من هذا الباب أن كل رائد من الرواد ، له مفهومه الخاص عن المسرح •

أما القبانى فكان المسرح بالنسبة له العناية بالكلمة أكثر من العناية بالحركة • بالمسرح كلمة ومتعة وتسلية وقص بمختلف الوسائل •

وعلى الرغم من أن مسرح صنوع كانت بدايته غنائية ، الا أنه حاول أن يجعل للمسرحية رسالة اجتماعية • ويبدو أن رحلة صنوع الى ايطاليا فى مستهل حياته جعلته يكتشف ان وظيفة المسرح ينبغى أن لا تقتصر على التسلية فقط فالمسرح عنده :

١ - يؤدى الى الرقى والمدنيــة •

٢ - القصد بالراسخ هو التمدن والتقدم والتهذيب •

٣ - الكوميدية تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس •

على أن هذه الحركة المسرحية الكبرى التى بعثها صنوع فى مدة زمنية وجيزة لم تجد لها صدى عند بعض المفكرين من امثال على مبارك •

ونستطيع أن نتحدث عن فهم محمد عثمان جلال للمسرح من حيث انه انشراح وانبساط فى شــقه الكوميدى ، وهو وقائع تاريخية اما حربية أو عشقية فى شقه التراجيدى •

وكان المسرح عند عبد الله النديم وسيلة من وسائل الدعوة الى الافكار وتشكيل الرأى العام •

وعند مصطفى كامل منصة خطابية .

على ننا نستطيع أن نقول ان مفهوم الطرب قد سيطر على الاتجاهات المسرحية فى ذلك القرن ، الى أن طعم سليم النقاش هذا الاتجاه ، ببعض الاتجاهات الميلودرامية .

ولقد بدأنا باب الدراسة الفنية (وهو الباب الثانى) بحديث عن لغة المسرح فى ذلك القرن . ورأينا أن الرواد الاوائل اختاروا الكتابة بالعامية واللهجات المحلية لخمسة أسباب :

١ ـ الموروث الشعبى .

٢ ـ الاختيار الريادى أو اتجاه الرواد الى المسرح الكوميدى

٣ ـ انحسار المد الشعرى فى المسرحية الغربية .

٤ ـ افتتان الرواد بالموسيقى والغناء .

٥ ـ اطلاع الرواد على المسرح من خلال العروض المشاهد قبل المكتوب المقروء .

ولقد صدر الينا مسرح ذلك القرن هذه القضية ، وأصبحنا نعيش مشكلة الفصحى والعامية فى كثير من انتاج أدبائنا . على أن القضية فى رأينا يمكننا أن نصل فيها الى حل اذا نحن وضعنا نصب عيوننا أهمية اللسان العربى فى تجميع شعوب أمتنا والمحافظة على عروبتنا ، فضلا عن وفاء الفصحى بكل مستويات التعبير . فاذا مثلت المسرحية المؤلفة بالفصحى ، أمكننا أن نترجمها الى عامية الاقليم الذى تمثل فيه .

وبعد اللغة كان الفصل الثانى فى هذا الباب عن الحوار المسرحى ولقد توصلنا الى بعض السمات التى زخر بها حوار ذلك القرن أهمها :

* الاقتباس من التراث ، وقد اتجه الكتاب الى الشعر العربى القديم ، واقتبسوا منه ، لأن المسرح ارتبط بنبرة الغناء العالية ومناسباته ودواعيه .

* وتعامل الكتاب مع الالفاظ تعاملا كان له صداه فى الحوار المسرحى . ولقد انتقلت الى الكتاب عدوى التعامل هذه كنتيجة لاستمتاع المجتمع

العربى بالحياة استمتاعا لفظيا • فالمجتمع العربى كان ومازال يستمتع بابدال حرف مكان حرف ، أو بالكشف عن خطأ معنى شائع « أو باستخدام حروف الجر ، أو بازدواجية المعانى وتعـــددها فى اللفظة المفـردة وهذا راجع الى أن فرص الاستمتاع بالحياة محكوم عليها بالحلال والحرام • وكان طبيعيا أن يحفر الناس لأنفسهم قنوات جديدة يقطعون بها الوقت أو أن شئنا الصدق استحداث ما يمكن أن نسميه بالاستمتاع الجماعى بالحياة • وهذا أدى الى شيوع الطرافة اللغوية فى حوار الشخصيات •

* وقد استخدم القرآن فى الحوار بطرق مختلفة • فقد يستخدم التعبير القـــرآنى بنصه فى كلام الشــخصية مع تغيير طفيف • وقد يكتفى المؤلف باستخدام ألفاظ ما ان تذكر ، يرتبط ذكرها بالقرآن الكريم • واستخدمت المعانى التى تنبه الى قدرة الله على عقاب الظالمين ، والمعانى التى ترغب أو ترهب ، والتى تدعو الى الاحسان • وعلى الرغم من هذه الكثرة والتنوع فى استخدام التعبير القرآنى ، هدأ هذا الاستعمال من الحيوية فى الحوار •

* وشاع استخدام (المثل) فى الحوار فحاول الكتاب مجاراة الامثال العربية حكمة ، ولخصوا احيانا مسرحياتهم فى مقولة صدروها بها •

وشاع استخدام المثل الذى لا يعبر عن صراع أو حركة بالشخوص ، بقدر ما يعبر عن قيم سائدة ومفاهيم متراكمة • ومن هنا وجـــدت الامثال المثبطة أو الامثال التى تدفع الظلم دون محاولة مواجهته أو المثل الذى يهادن المستعمر • والمثل بعد ذلك أكد على القيم السائدة ، وأفسـد الحـوار فى المسرحية •

* وفى الحوار أيضا حشد كبير من الكلمات العامية « خاصة فى مسرحيات (جلال) • وقل هذا الاتجاه عند المؤلفين النازحين من الشام •

* وأثرت عقدة (الخـــــواجه) وانبهار الناس بشـــخصية الرجل الاجنبى وبثقافته فكثرت فى الحـــوار الكلمات الأجنبية من فرنسية الى انجليزية الى ايطالية •

ان حوار هذا القرن خليط عجيب من المترادفات التى تنتسب الى العديد من اللغات • وما كان أحرى الكتاب أن يبتعدوا عن هذا الاستخدام خاصة ، وأنه حتى الشخصيات الاجنبية بامكان مصورها أن يســـتنطقها باللغة

الفصحى ، لأنها أشبه بشخصيات الروايات المترجمة التى يتقبل المشاهد حديثها الفصـــيح ٠

* ولقد أجمع المؤلفون على استخدام التعبيرات القدرية ولم تستطع هذه التعبيرات أن تحملنا على الاعتقاد بوجود صراع حقيقى ، فمثل هذه التعبيرات خلقت استسلاما ولم تخلق حركة حية متطورة بالفكرة ٠

وفى الفصل الثالث من هذا الباب انصرف حديثنا الى الحيل المسرحية ورأينا أنها تتركز فيما يلى :

* الضحك ووســـــائله ، وأظهر ما فيه استخدام الســـجايا المادية للشخصيات ، والتلاعب بالالفاظ ومعانيها المختلفة ٠

* ومن الحيل استخدام الجن أو السحر كوسيلة من وســـائل التطور بالحدث ، فاذا احتاج الكاتب الى تجميده لجا الى الرشوة أو الى تدخل الحاكم٠

* ومن الحيل - أيضا - التى استخدمت لمعرفة الحقيقة حيلتان كثر ورودهمـا عند كثير من المؤلفين : الحلم ، وتخفى الشخصيات ٠

* وتحـــايل المؤلفون بوسائل شتى لاقـــامة العلاقات العاطفية بين المحبين ٠ ومن هذه الوسائل : استخدام شخصية (الخاطبة) ، والخطـــابات المتبادلة بين الحبيبين بوساطة الخدم فى كثير من الاحيان ، أو بالبريد فى القليل النـــادر ٠

* ولقد لجأ كتاب هذا القرن الى حيلة منتشرة فى مسرحياتهم جميعا ، وهى ما يمكن أن نطلق عليه الحديث الجانبى أو الحديث الانفرادى وقد يقصر هذا الحديث الى الحد الذى لا يتجاوز به صاحبه جملة واحدة أو كلمة واحدة ٠ انه اشبه بالتعليق السريع على الحوادث ، الذى يكشف به صاحبه عما ينوى عمله فى المستقبل ، وكيف يتصرف ٠ وقد يطول هذا التعليق الى الحد الذى يصور به الكاتب عالم شخصيته من الداخل ٠

وكان يعقوب صنوع أذكى من غيره فى اســـتخدام المونولوج والحديث ، الجانبى ٠ وقد يبدأ مسرحيته بمثل هذه الاحاديث ، الا أنه لا يكشف لنا كل شىء ، وانما يكتفى بأن يكشف لنا عن العقدة الثانوية فى مسرحيته ٠

* والذى نأخذه على مسرح هذا القرن ، هو الحركة العشوائية لخروج الشخصيات ودخولها • ونستطيع أن نستثنى من هذا الحكم (يعقوب صنوع)، الذى كان يتحرك بشخصياته حركة منسجمة ومنسقة مع ما يحدث على خشبة المسرح •

وتناولنا فى الفصل الرابع من هذا الباب (الشكل المسرحى) • ووجدنا أنه تأثر الى حد كبير بشكل المسرحية الغربى ، وان كان قد أصابه التحوير ليتناسب مع بيئتنا العربية •

تميز هذا الشكل بقلق المصطلح المسرحى - أساسا - فى أذهان المؤلفين وتصوراتهم •

فى المصطلح تكشف لنا أن كلمة مسرحية لم يكن لها وجود فى ذلك القرن ، ووجدنا المؤلفين يستخدمون كلمة : رواية ، وكوميدية ، ودعجاء تعبيرا عن الكوميديا الدامعة •

ولم يتفق المؤلفون على أسماء الشخصيات : هل هم ممثلون ، أم مقلدون ، أم لاعبون ، أم رجال تشخيص • وكان أول من استخدم كلمة ممثل محمد عثمان جلال •

ولم يهمل كتاب هذا القرن الارشادات المسرحية ، بل أنهم أكثروا منها ، خاصة ، مارون النقاش الذى ابتدع هذا الفن • والملاحظ أنهم أهملوا وصف المكان ، وبيان الزمان فى مسرحياتهم •

أما كلمة المسرح ، فقد عرف باسم المرسح ، والتياترو ، وانفرد محمد عثمان جلال باطلاق كلمة (تياترو) على خشبة المسرح •

وشاع فى مسرح ذلك القرن من حيث الشكل استخدام الاغانى ولم يقل استخدامها الا عند يعقوب صنوع •

ومن أهم ما يميز مسرح هذا القرن ، استخدام الجوقة فى جميع المسرحيات تقريبا • وقد تكون الجوقة مستقلة بذاتها ، وقد يتحول الممثلون الى جوقة تعلق على سير الحوادث •

ولقد تساءلنا من أين جاء هذا التقليد ، وانتهينا الى القول بأنه أغلب الظن أن المؤلفين الذين أرادوا أن لا يخرجوا عن ذوق الجماهير استعانوا

بأسلوب الجوقة كتعويض عن (التخت) الذى شاع استخدامه فى ذلك القرن . وكتعويض عن فريق المنشدين الذين كانوا يقيمون الحفلات الدينية ، ويتولون قراءة السير المختلفة ، مساندين للشعراء الشعبيين .

والسمة الغالبة على مسرح ذلك القرن انه مسرح كوميدى ، ومن ثم فان النهايات الغالبة على المسرحيات نهايات سعيدة .

وقد أضاف المؤلفون الى هذه النهايات السعيدة ، العظة والعبرة التى تلخص الموقف فى المسرحية ، أو أضافوا الدعاء للسلطات ، والاناشيد التى تنشـــدها الجوقة للحكام .

وفى الفصـــل الخامس من هذا البـــاب كان حديثنا عن القيم والعادات والتقاليد التى حاول بعضـــهم تثبيتهـــا ، وحـــاول البعض الآخر تغييرها أو تعديلها أو حذفها ومن بين هذه القيم نلحظ اجماعا على تناول ما يلى :

* العاطفة بين الرجـــل والمرأة والسمة الاولى التى تميزت بهـــا هذه العلاقة ، هى وقوف المحب بعيدا عن محبوبته حاملا لهمومه . وهو يكتفى بالاعجاب دون ترجمة له ، مما أدى فى النهاية الى شـــيوع وسيطرة الهوى العـــذرى .

ومن بين المؤلفين وجدنا (صنوع) أكثرهم الحاحا فى أن يسبق الزواج عملية تعارف كامل بين المحبين .

* العلاقة بين الرجل وزوجه .

لم تكن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة مساواة ، وانما بعد أن يفوز الرجل ببغيته ، ويتم الزواج ، تتحول العلاقة بينهما الى ما هو ســـائد فى المجتمع ، من عزل للمرأة فى بيتها ، وابعاد لها عن المشاركة بالرأى فى تدبير أمور الاسرة . لذلك فقد شاع فى مسرح هذا القرن كثير من الخـــلافات بين الزوجين دارت فى معظمها حول : اختيار زوج الابنة ، أو حول السيادة على الخـــدم .

* ولقد شغلت العلاقة بين الاباء والابناء قدرا كبيرا من مسرحيات ذلك القرن . وكانت أهم قضية عرضتها هذه المسرحيات هى قضية زواج الابن أو الابنـــة .

* وفى موقف الرجل الجمالى من المرأة ، اتضح لنا أنه موقف حسى . فقد أقبل الرجل على مفاتن المرأة الجسدية . كما أن حديث الشخصية فى المسرحية عن هذا الجمال حديث لا يرتفع الى مستوى الحوار الحى ، الذى ينقلنا نقلة جديدة مع تطور الحوادث فى المشهد ، وانما هو حديث اشبه ما يكون بمن أمسك قلما ، وصب على الصفحات كل قيم الجمال القديمة . واشترك جميع الكتاب فى اضفاء صفات الجمال العربية القديمة على المرأة ، ولم يولوا صفات الجمال المعنوى اهتماما الا فى النادر القليل .

أما مقاييس الجمال فهى المقاييس القديمة ، ونحن نعتقد أننا مازلنا فى حاجة الى مزيد من الوقت لتتقبل مقاييس الجمال الجديدة ، التى انطلقت بها فنوننا بعد ذلك ، فيما استقبلت من سنين وأيام .

* وكانت الطبقية واضحة بأبهى مظاهرها فى علاقات الشخصيات وتعاملها وعواطفها وحركاتها وسكناتها .

* ولم يتخلص المجتمع الجديد بعد فى هذا القرن ، من ميراث عصور الظلم والاضطهاد ومن هنا شاع النفاق والتقرب المزرى من السلطات .

* وظهر أثر ما سميناه بعقدة الخواجه ـ نظرا للمكانة العظيمة التى تمتعت بها الجاليات الاجنبية ـ فى سلوك الناس واستخدام اللسان الاجنبى فى الحوار .

* ولقد سيطر السحر والحسد على سلوك الشخصيات ، وأدى ذلك الى استسلامها . ولم يقاوم هذا الاتجاه غير صنوع .

وفى الفصل السادس من هذا الباب كان حديثنا عن الشخصية والذى اكتشفنا فيه أن الشخصيات لم تكن متطورة ، وانما هى شخصيات مسطحة نمطية . الشخصيات تقف بازاء بعضها على خط واحد . ومن ثم فهناك علاقات جانبية كثيرة ومتعددة بين الاطراف .

كما أن ندرة العنصر النسائى ، وندرة ظهوره على خشبة المسرح أثر فى اختيار الكاتب لنوعية هذه الشخصيات واسناد الادوار اليها .

وفى الباب الثالث الذى عقدناه للدراسة التطبيقية ، وجدنا أن الرجوع الى ألف ليلة وليلة سهل عى المؤلف بناء مسرحيته ، ولم يستطع الكاتب أن

يتخلص من تأثير الليالى القوى ، فى تيار الحوادث وتدفقهـــا ، وفى رسم الشخصيات ، بل حتى فى أسمائها ٠

أما يعقوب صنوع فانه كان أكثر كتاب هذا القرن احساسا بمشكلات مجتمعه التى تناولها فى مسرحياته ٠ والذى نأخـــذه عليه أن تناوله لهـذه المشكلات تناول مباشر ؛ على نحو ما وضحناه فى مسرحية (الضرتين) ٠

أما مسرحية موليير مصر وما يقاسيه فقد اعتبرناها وثيقة تاريخية للمسرح المصرى ، لما فيها من تقاليد مسرحية ومشكلات تمثيلية ٠

وانتهينا من تحليل رواية (المخدمين) الرواية الوحيدة المؤلفة لمحمد عثمان جلال الى القول بأن هذه الرواية ليست ضعيفة البناء الدرامى فحسب وانما هى لا تمت بصلة ما الى الدراما ، اللهم الا هذا الاطار الذى صيغت فيـــه ٠

ورأينا فى تحـــليلنا لمسرحية غرائب الصـــدف لسليم النقاش أن تيار الميلودراما بدأت رياحه تهب على مسرحنا العربى ٠ وهى مسرحية ارتفع مستواها الفنى عن غيرها من مسرحيات ذلك القرن ، الذى تميزت مسرحياته بضعف بنائها الدرامى ٠

ثبت المراجـــع

أولا ـ أهم الكتب والمقالات :

* القـــرآن الكريم

* أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة عن اليونانية وشرحه حقق نصوصه د ٠ عبد الرحمـــن بدوى ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٥٣

* ... ... : الف ليلة وليلة ، مكتبة ومطبعة محمـــد على صبيح بميدان الازهر (بدون تاريخ) ٠

* اجـرى (لاجوس) : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشـــبة ، مكتبة الانجلو المصرية (بدون تاريخ) ٠

* اسماعيل (د٠ عبد المنعـــم) : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبى " مطابع الناشر العربى القاهرة ١٩٧٧ ٠

* اسماعيل (د٠عز الدين) ـ الأدب وفنونه ، دار الفكر العربى ـ الطبعة الثالثة ـ القاهرة ١٩٦٥ ٠

ـ قضايا الانســان فى الأدب المسرحى المعاصر الالف كتاب ، ٢١٤ دار الفكـــر العربى ، القاهرة ٠

ـ الشعر العربى (قضـــاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، دار الكاتب العربى للطبـــاعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ٠

* باكثير (على احمد) : محاضرات فى المسرحية من تجاربى الشخصية معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العـــربية ١٩٥٨ ٠

* بولتيون (مارجورى) : تشريح المسرحية ، ترجمـــة درينى خشبة ، الألف كتاب : ٤٠٦ ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٦٢ ٠

* بيبرس (أحمد سمير) : المسرحية بين القراءة والتمثيل ، مجلة البيان الكويتية ، العدد ٨٧ ، يونية ١٩٧٣ ٠

* بينـــار (ر) : تاريخ المسرح ، ترجمة أحمد كمـــال يونس ، الالف كتـــاب ٣٩٤ دار النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ .

* تشيني (شلدون) : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، الجزء الاول ، مكتبة الآداب ، ومطبعتها بالجماميز ، القاهرة ١٩٦٣ .

* تيمـــور (محمـد) : مؤلفات محمد تيمور ، الجـزء الثاني ، حياتنا التمثيلية ، الهيئة المصرية العـــامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣ .

* الجبرتى (عبد الرحمن) : عجائب الآثار فى التراجم والاخـبار ، المطبعة العامرية الشرفية ، القاهرة ١٣٢٢ هـ .

* جلال (محمد عثمان) - الأربع روايات من نخب التياترات ، المطبعة العامرية ، الشرفية ، القاهرة ١٣٠٧ هـ .
- الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، المطبعة الشرفية ، القاهرة ، ١٣١١ هـ .

* جرونيباوم (جوستاف) : حضارة الاســـلام ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الألف كتاب (٢) مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة .

* الحجاجى (د . احمد شـــمس الدين) - العرب وفن المسرح ، المكتبة الثقافية ، ٣٢٥ الهيئة المصرية العـــامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥ .

* حسين (د.محمد كامل) : فى الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة ، بيروت ، مايو ١٩٦٠ .

* الحـــكيم (توفيق) - مسرح المجتمع ، مكتبة الآداب ، القاهرة (بدون تاريخ)
- من ذكريات الفن والقضاء ، سلسلة اقرأ ، العدد ١٢٦ ، القاهرة ١٩٥٣ .
- زهرة العمر ، مكتبة الآداب ، الطبعة الثانية، القـــاهرة .
- مقدمة مسرحية الصفقة .

* الحمص (قسطاكى) : منهل الوراد فى علم الانتقاد ، الجزء الاول ، مصر يناير ١٩٠٧ .

* خشبة (درينى) : أشهر المذاهب المسرحية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٦١ .

* خفاجة (د . محمد صقر) :
- تاريخ الأدب اليونانى ، الألف كتاب (٦١) مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٦ .
- دراسات فى المسرحية اليونانية ، الألف كتاب (٣٠٠) ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة

* دغمان (سعد الين حسن) : الأصول التاريخية للدراما فى الأدب العربى جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٣ .

* ديوكس (اشلى) الدراما ترجمة محمد خيرى ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، القاهرة (بدون تاريخ) .

* راسكو (برتون) : عمالقة الأدب ، ترجمة درينى خشبة ، وأحمد قاسم جودة ، الجزء الاول ، الالف كتاب (٣٣٦) مؤسسة روز اليوسف للصحافة والطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦١ .

* الراعى (د. على)
- توفيق الحكيم ، فنان الفرجة وفنان الفكر ، كتاب الهلال ، العدد ٢١٢ ، القاهرة نوفمبر ١٩٦٩ .
- فن المسرحية ، كتب للجميع ، العدد ١٤٦ ، القاهرة نوفمبر ١٩٥٩ .
- الكوميديا المرتجلة ، كتاب الهلال العدد ٢١٢ القاهرة ، نوفمبر ١٩٦٨ .
- فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ، كتاب الهلال ، العدد ٢٤٨ ، القاهرة سبتمبر ١٩٧١ .

* الرافعى (عبد الرحمن) : تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم فى مصر .
- الجزء الاول ، الطبعة الرابعة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٨ .
- مصطفى كامل ، الطبعة الثالثة ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٠ .

* رشدى (د ٠ رشاد) : نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة نوفمبر ١٩٦٨ ٠

* رشيد (د ٠ فؤاد) : تاريخ المسرح العربى ، كتب للجميع ، العدد١٤٩ القاهرة ١٩٦٠ ٠

* روبنسن (لنكوس) : محاولة لتقدير فن المسرح ، ترجمة منير أحمد فتح الله ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ ٠

* زيدان (جرجى) : تاريخ آداب اللغة العربية ، الطبعة الثانية ، الجزء الرابع ، مطبعة الهلال ، القاهرة ، ١٩٣٧ ٠

* سارتر (جان بول) : ما الأدب ، ترجمة وتقديم وتعليق د ٠ محمد غنيمى هلال ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦١ ٠

* سلامه (د٠ ابراهيم) : تيارات أدبية بين الشرق والغرب ، مطبعة أحمد ومخيمر ، القاهرة ١٩٥١ ٠

* شفيق (احمد) : مذكراتى فى نصف قرن ٠
_ الجزء الاول ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٣٤
_ الجزء الثانى ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٣٦

* صالح (أحمد رشدى) : المسرح العربى مطبوعات الجديد ، العدد الرابع ، القاهرة ، يونيه ١٩٧٢ ٠

* الطهطاوى (رفاعة رافع) : تخليص الابريز فى تلخيص باريز ، الحلبى ، القاهرة ١٩٥٨ ٠

* عبده (ابراهيم) : أبو نظارة ، أمام الصحافة الفكاهية المصرية وزعيم المسرح فى مصر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ١٩٥٣ ٠

* عزيزة (د ٠ محمد) : الاسلام والمسرح ، ترجمة د ٠ رفيق الصبان ، كتاب الهلال ، العدد ٢٣٤ ، القاهرة ابريل ١٩٧١
كتاب الهلال ، العدد ٢٤٣ ، القاهرة ابريل ١٩٧١ ٠

* العقاد (عباس محمود) : شعراء مصر وبيئاتهم فى القرن الماضى ، كتاب الهلال ، العدد ٢٥٢ ، القاهرة يناير ١٩٧٢ ٠

* عوض (لويس) : دراسات فى أدبنا الحديث ، دار المعرفة ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٦١ ٠

* غنيم (عبد الحميد) : صنوع رائد المسرح المصرى ٠ الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ٠

* القط (د ٠ عبد القادر) ـ فى الأدب المصرى المعاصر دراسة تطبيقية لمشكلات معاصرة فى الأدب والثقافة فى مصر، مكتبة مصر بالفجالة ، القاهرة ١٩٥٥ ٠
ـ قضايا ومواقف ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ٠

* كريج (ادوارد جوردن) : فى الفن المسرحى ، ترجمة دريني خشبة ، الالف كتاب (٦٣) مكتبة الاداب بالجماميز ٠ القاهرة ٠

* لنداو (يعقوب) : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة وتعليق أحمد المغازى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ٠

* لين (ادوارد وليم) : المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى طاهر نور ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ١٩٥٠ ٠

* مبارك (على) ـ الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ، الجزء الاول ، المطبعة الاميرية ، القاهرة ، ١٣٦٠ هـ ٠
ـ علم الدين ، الجزء الثانى ، الاسكندرية ، ١٨٨٢ ٠

* متولى (أحمد فؤاد محمود) : حركات التجديد فى الأدب التركى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر رسالة دكتوراه مخطوطة بالمكتبة العامة بجامعة القاهرة ١٩٧١

* المصرى (د ٠ حسين مجيب) : تاريخ الأدب التركى ، مطبعة الفكرة ، القاهرة ١٩٥١ ٠

* مندور (د ٠ محمد) ـ محاضرات عن مسرحيات عزيز اباظة ، معهد الدراسات العربية بجامعة الدول العربية ١٩٥٨ ٠

- المسرح النثرى (الحلقة الاولى) ، معهد الدراسات العربية بجامعة الدول العربية ١٩٥٩ .
- المسرح النثرى (الحلقة الثانية) عن مسرح توفيق الحكيم ، معهد الدراسات العربية بجامعة الدول العربية ١٩٦٠ .

* نجم (د. محمد يوسف) : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ .

* نيكول (الارديس) : علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، الألف كتاب (١٦٩) ، مكتبة الآداب ومطبعتها القاهرة .
- المسرحية العالمية ، الجزء الخامس ، ترجمة الدكتورة نور شريف ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٦ .

* هلال (د. محمد غنيمى) - فى النقد المسرحى ، دار النهضة المصرية القاهرة ١٩٦٥ .
- فى النقد التطبيقى والمقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ١٩٧٦ .

* هيكل (د. محمد حسين : زينب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٥٣ .

ثانيا : النصوص :

* ابراهيم رمزى : المعتمد بن عباد ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ١٨٩٢ .

* أحمد أبو خليل القبانى : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٣ .

* أحمد شوقى : على بيك أو فيما هى دولة المماليك ، مطبعة المهندس ، القاهرة ١٣١١ هـ .

* خليل كامل : مظالم الآباء ، مطبعة المؤيد ، القاهرة ١٨٩٧

* زينب فــواز : الهوى الوفاء ، المطبعة الجامعة ، القــاهـرة ١٨٩٣ .

* ســـليم النقــاش : المسرح العربى ، اختيار وتقديم د . محمـــد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ .

* عبد الله نديــم : العرب ، الهلال ، فبرايــر ١٨٩٧ .
- الوطن ، الهلال ، فبراير ١٨٩٧ .

* محمد عثمان جــلال : - الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، المطبعة الشرقية سنة ١٣٢٢ هـ .
- المسرح العربى ، اختيار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٤ .

* مــارون النقــاش : المسرح العربى ، اختبار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٦١ .

* يعقوب صنوع : المسر العربى ، اختيار وتقديم د . محمـــد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٣ .

ثالثا : الصحف والمجلات :

الأهرام - مجلة المجلة - الهلال - الأدباء العرب - الثقــافة - الطليعة البيـــان الكويتية - المسرح .

* * *

الفهرست

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٩
الباب الأول	١٥ - ٨٠
المؤلف والبيئة والمفهوم	
الفصل الأول : المؤلف المسرحى فى القرن التاسع عشر	١٧
الفصل الثانى : البيئة المسرحية فى القرن التاسع عشر	
التراث القديم	٣١
المسرح الوافد	٣٤
حركة الترجمة	٣٩
الوعى الديمقراطى	٤٩
التغييرات الاجتماعية	٤٧
انتشار التعليم	٤٣
المبنى المسرحى	٤١
الفصل الثالث : مفهوم المسرح ورسالته فى القرن التاسع عشر	
مارون النقاش	٥٥
أحمد أبو خليل القبانى	٥٨
يعقوب صنوع	٦٠
محمد عثمان جلال	٦٧
عبد الله النديم	٦٩
مصطفى كامل	٧٠
نجيب حداد	٧١
الخلفيات	٧٢

الموضـــوع | الصفحـــة

البـــاب الثانى

مسرح القرن التاسع عشر ٨١ ـ ٢٥٢

(دراسة فنيه)

الفصـــل الرابـع لغــة المسرح
عامية القرن التاســع عشر : الأسباب والنتائج ٨٣
مشكلة الفصحى والعامية ٩١

الفصـــل الخامس : الحوار المسرحى
الاقتباس من التراث ١٠٩
التعامــل مع الألفاظ ١١٢
القـــــرآن ١١٦
المثـــــــل ١١٨
الكلمات والتعبيرات العامية ١٢١
الكلمات الأجنبيـــة ١٢٣
التعبيرات القدريـــة ١٢٤
الســـمات ١٢٧

الفصـــل السادس : الحيـــل المسرحيـــة
الضحك ووسائله ١٣٧
التطور بالحدث أو تجميده ١٤٥
وسائل الكشف عن الحقيقة ١٥٢
اقامة العلاقات العاطفية بين المحبين ١٦١
الحديث الانفرادى أو الحديث الجانبى ١٧٢
تنســيق حركة الشخصيـات ١٧٨

الفصـــل السابع : الشـــكل المسرحى
المصطلح ١٨٣
أسماء الشــخصيــات ١٨٨

الموضوع		الصفحة
	شيوع الاغانى	١٩٠
	استخدام الجوقة	١٩٤
	النهاية	٢٠٠
الفصل الثامن	: القيم والعادات والتقاليد	
	العاطفة بين الرجل والمرأة	٢٠٥
	العلاقة بين الرجل وزوجة	٢١٠
	العلاقة بين الأباء والأبناء	٢١٣
	نظرة الرجال الى الجمال الانثوى	
	الطبقية واحتقار العمل	٢٢٥
	النفاق والتقرب الى السلطات	
	عقدة الخواجه	٢٣٤
	عالم السحر والحسد	٢٣٨
الفصل التاسع	: الشخصية	٢٤٥

الباب الثالث

دراسات تطبيقية ٢٥٣ - ٣٢٠

الفصل العاشر	: هارون الرشيد مع الامير غانم بن أيوب للقيانى	٢٥٥
الفصل الحادى عشر	: صنوع ودوره الريادى	٢٦٩
الفصل الثانى عشر	: الخدامين والمخدمين لمحمد عثمان جلال	٢٩٣
الفصل الثالث عشر	: غرائب الصدف لسليم النقاش	٣٠٧
الخاتمة		٣٢١
ثبت المراجع		٣٣٣
الفهرس		

رقم الايداع ٤٢٩٦/٨٥

الترقيم الدولي ٩٧٧ـ ٤٧٨ـ ٠٢١ـ٣

شركة سعيد رأفت للطباعة

شارع خالد بن الوليد ـ عرب الجسر

أمام فندق السلام ـ القاهرة

Bibliotheca Alexandrina
04223288